المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

التصوير الفوتوغرافى.. والمجتمع

1522

تأليف : جيزيل فروند

ترجمة: وسام مهنا

مراجعة: محمد سيف

التصوير الفوتوغرافى والمجتمع

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

ـ العدد: 1522
- التصوير الفوتوغرافى والمجتمع
- جيزيل فروند
- وسام مهنا
- محمد سيف
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

Phótographie et Société

de : Gisèle Freund

Copyright©2006 by the Estate of Gisèle Freund

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

EL Gabalaya st. Opera House، El Gezira، Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.comTel: 27354524-27354526 Fax: 27354554

التصوير الفوتوغرافي والمجتمع

تأليـــــف : جيزيل فرونـد

ترجمـــة : وسام مهنا

مراجعـــة : محمد سيف

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

فروند، جيزيل
التصوير الفوتوغرافى والمجتمع ، تأليف: جيزيل فروند، ترجمة: وسام مهنا، مراجعة: محمد سيف
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٣٧٢ ص ، ٢٤ سم
١ – التصوير الضوئى
(أ) مهنا ، وسام (مترجم)
(ب) سيف، أحمد (مراجع)
(جـ) العنوان

رقم الإيداع ٥٩٧١/ ٢٠١٠
الترقيم الدولى: I.S.B.N -978 -977-479 -991-5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

المقدمة.. 13

الإختراعات السابقة على التصوير الفوتوغرافى........... 21

التصوير الفوتوغرافى فى ظل ملكية يوليو.............. 35

المصورون الأوائل.................................. 57

التصوير الفوتوغرافى فى ظل الإمبراطورية الثانية........ 91

موقف الحركات الفنية والفنانين من الفوتوغرافيا........... 115

التوسع وسقوط مهنة التصوير.......................... 137

التصوير كوسيلة لإعادة إنتاج العمل الفنى............... 155

الصورة الصحفية.................................... 167

مولد الصورة الصحفية فى ألمانيا....................... 179

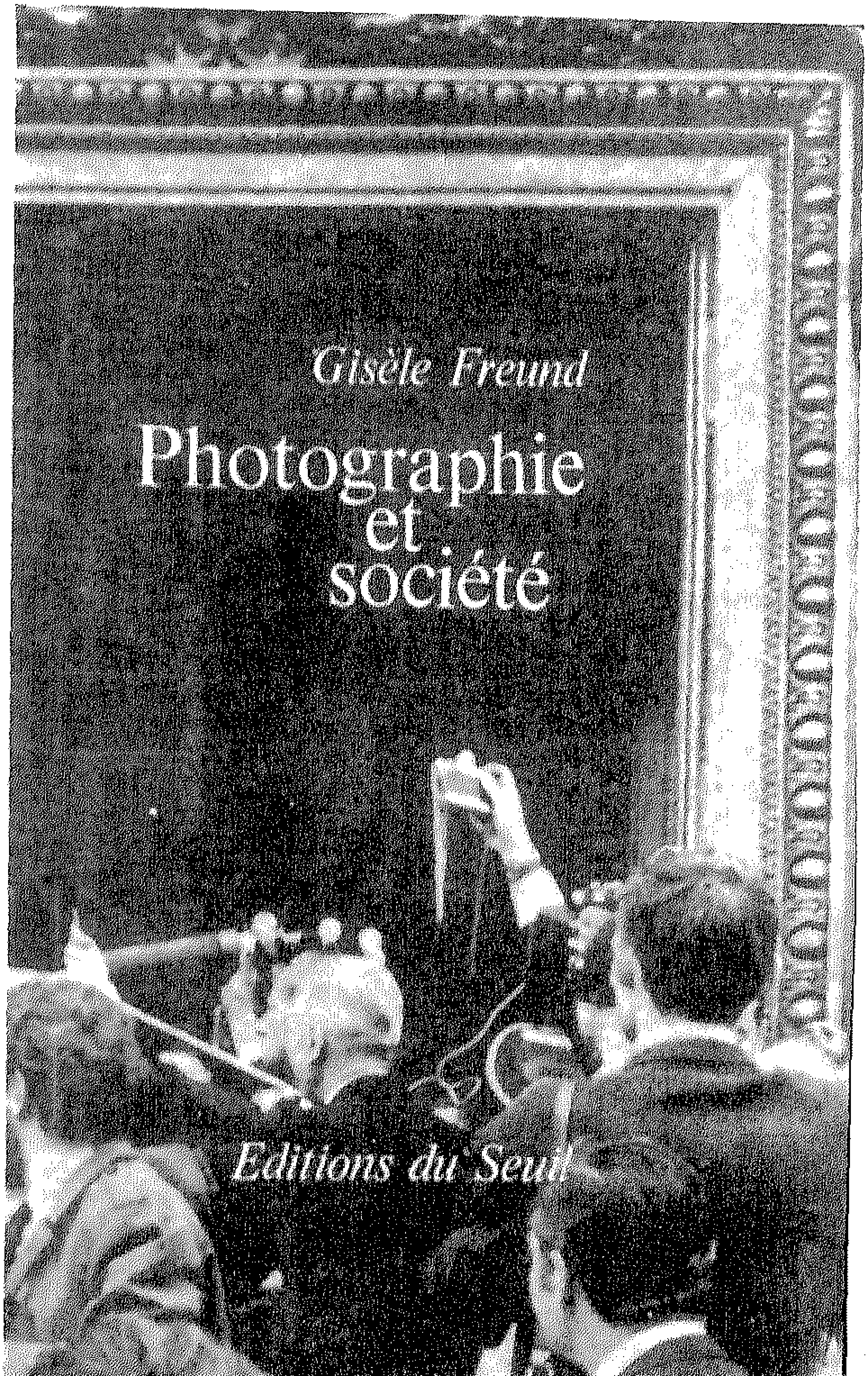
المجلات الجماهيرية فى الولايات المتحدة................ 221

الفوتوغرافيا أداة سياسية. 253

الفوتوغرافيا والقانون................................. 281

صحافة الفضائح..................................... 291

الصورة الفوتوغرافية تعبير فنى........................... 307
هواة التصوير الفوتوغرافى.............................. 319
الخلاصة 333
الهوامش... 338
الصور... 354
ببليوغرافيا...................................... 357


Gisèle Freund
Photographie
et
société
Editions du Seuil

المقدمة

تشهد كل فترة في التاريخ ميلاد طرق تعبير فنية خاصة بهـــا، تلائم طابعها السياسي كما تلائم طرق التفكير والذوق العـــام الـــسائد فيها. وهذا الذوق ليس تجليا غير مفهوم للطبيعة الإنسانية، فهو يتكون طبقا لشروط الحياة المحددة التى تطبع البناء الاجتمـــاعي فـــي كـــل مرحلة من مراحل تطوره.

وقد حاولت الطبقة البورجوازية الفرنسية عند ازدهارها ــ في فترة حكم لويس السادس عشرــ أن تضفي على نفسها بقدر الإمكـــان شكلا نبيلا، ذلك أن الأذواق في هذه الفترة كانت تحددها طبقة النبلاء الموجودة في السلطة.

ومع صعود البرجوازية وتأكد سلطاتها السياسية، تغير الزبون ــ بالنسبة للفنان راسم البورتريه ــ وتغير بالتالي الذوق العـــام ولـــم يعد الوجه النبيل هو النموذج المثالي : فقد ظهر بـــدلا منـــه الوجـــه البرجوازي، فحل الريدنجوت redingote والقبعـــة محـــل الـــدانتيلا والباروكة، وأخذت العصا مكان السيف، وتراجعت ثقافة البلاط التي

وجدت أقصى تعابيرها الفنية في لوحات وأعمال الباستيل PASTEL للاتور Tour La وواتو Watteau ذوات الحركات الخفيفة والمرحة، تاركة مكانها لثقافة البرجوازية وللألوان الرمادية الكثيفة الثقيلة للمدعو دافيد David. كما أجاب رسم أنجر Ingres بخطوطه المحددة الدقيقة علي الميول الواقعية للمرحلة، وعلي أذواق برجوازية تقليدية متصنعة في اعتدادها ومدركة لمقتضيات أدوارها .

هكذا ينتج كل مجتمع أشكالا محددة للتعبير الفني تولد، عند النظر بمعيار واسع، من متطلباته وتقاليده التي تعكسها هذه الأشكال بدورها. وكما يؤثر كل تغيير فى البناء الاجتماعي في الدافع على التعبير الفني فانه يؤثر أيضا على أسلوبه وشكله. لذا نري فى عصر الآلة والرأسمالية الحديثة للقرن التاسع عشر، أنه لم يحدث التغير فقط في شكل الوجه في أعمال الصور النصفية البورتريه Portrait، بل أيضا في تقنيات العمل الفني، وقد غيرت هذه التقنيات في أشكال التعبير بطريقة لم تكن معروفة من قبل. وهكذا ظهرت مع التقدم الآلي فى تلك الآونة مجموعة من العمليات التي كان لها تأثيرا واضحا على التطور اللاحق للفن. فقد حدثت نقلة كبيرة في اتجاه دمقرطة الفن مع اختراع الحفر – الليتوغرافيا – Lithographie على يد ألوا سنفلفدر Alois Senefelder سنة ١٧٩٨، وانتقاله إلى فرنسا بواسطة فيليب دولاستيرى de Lasteyrie Philippe، الذي أقام ورشة في باريس. كما كان للتصوير الفوتوغرافي دورا قاطعا وحاسما في هذا الاتجاه.

وقد أصبحت الفوتوغرافيا تلعب دورا أساسيا في الحياة المعاصرة، فنادرا ما لا يوجد نشاط إنساني لا يستعين بها بشكل أو بآخر، وصارت أمرا لا غنى عنه، فى العلوم كما في الصناعة، وأصبحت الأساس الذي تعتمد عليه وسائل الإعلام كالتليفزيون والفيديو كاسيت والسينما، إضافة إلى انتشارها اليومي فى آلاف الجرائد والمجلات.

صارت الفوتوغرافيا منذ ذلك الحين فصاعدا، جزا من الحياة اليومية. فقد تداخلت مع الحياة الاجتماعية، وأخذت تتعامل معها كل الطبقات الاجتماعية، وتلك هي إحدى سماتها الأكثر تميزاً، فنحن نجدها في منزل العامل والحرفي مثلما نجدها لدى التاجر، والموظف ورجل الصناعة، وفى هذا تكمن أهميتها السياسية. فالفوتوغرافيا هي وسيلة التعبير النموذجية للإدارة التقنية ــ التكنوقراط ــ الواعية بالأهداف المخصصة لها، وللعقول المتطورة المؤسسة على ترتيب اداري. وقد أصبحت فى نفس الوقت، بالنسبة لذلك المجتمع أداة من الدرجة الأولى، ذات قدرة مرتبطة بتقنيتها، تعطيها طابعا تسجيليا وتظهرها كوسيلة للنقل، من الواقع، أكثر أمانة وأكثر ارتباطاً بالحياة الاجتماعية.

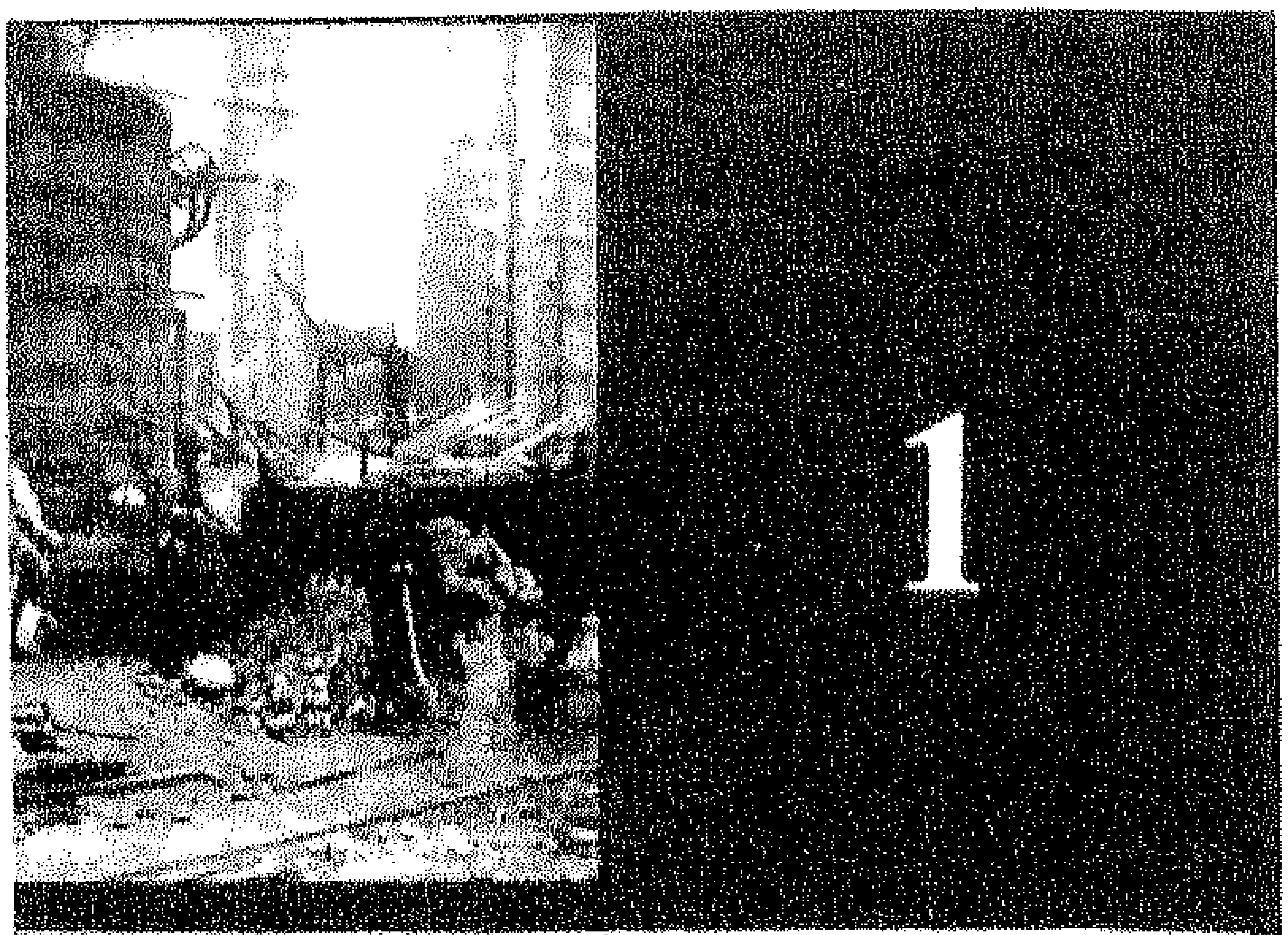
والفوتوغرافيا أيضا هي القادرة، أكثر من أية وسيلة أخـــرى، على التعبير عن رغبات واحتياجات الطبقات الاجتماعية المـــسيطرة، وعلى تفسير الأحداث بالطريقة الملائمة لها. مع الأخذ في الاعتبـــار أنها على الرغم من ارتباطها القوي بالواقع، لا تملك إلا موضـــوعية غير طبيعية. فالعدسة، تلك العين التي تدعى العـــدل، تـــسمح بكـــل التشوهات الممكنة للحقيقة، ذلك لأن الصورة الفوتوغرافيـــة محـــددة سلفا فى كل مرة بالطريقة التى ينظر بها المصور، وباحتياجات مـــن طلبها. ولا تكمن أهمية التصوير الفوتوغرافي فـــي كونـــه ذا قـــدرة إبداعية فقط، ولكن في كونه أحد الوسائل الأكثر تأثيراً فـــي تـــشكيل أفكارنا والتأثير على سلوكنا.

وفي الزمن الحاضر، الواقع تحت ســيطرة البنيـــة الإداريـــة، التكنوقراط، التى تهدف دائما إلى خلق احتياجـــات جديـــدة، نجـــد أن صناعة التصوير اليوم هي أكثـــر الـــصناعات تطـــوراً، فالـــصورة الفوتوغرافية تجيب أكثر من أي شيء آخر علـــى الاحتيـــاج الملـــح للإنسان للتعبير عن فرديته. واليوم وبالرغم من الإتقان الدائم التطور للحياة المادية، نجد أن الإنسان، الذي أصبح يشعر أقل فأقل بالاهتمام بلعبة الأحداث، قد تم إبعاده ــ أكثر فأكثر إلى دور أكثر سلبية. لـــذا صار قيامه بالتقاط صور فوتوغرافية يبدو له عملية إخراج لمشاعره، أي أنها تمثل له شكلا من اشكال الإبداع. ولهذا فان عدد المـــصورين الهواة يصل اليوم إلى مئات الملايين، ويميل عددهم إلـــى الارتفـــاع أكثر فأكثر.

إن الدراسة التي بين أيدينا تشرح الأهمية الكبيـــرة للتـــصوير الفوتوغرافي فى نقل الواقع الخارجي، بالإضافة إلى الدور الذي لعبه فى تطوير البورتريه الفـــردي ثـــم البورتريـــه الجمـــاعي، أي فـــي الصحافة. والمرحلة التي تتناولها هذه الدراسة تمتـــد منـــذ انتـــشار اختراع التصوير، أي منذ الثلث الأخير للقرن التاسع عـــشر، لمائـــة وخمسة وثلاثين عاما من تاريخ التـــصوير الفوتـــوغرافي. كمـــا أن التنوع في استعمالات التصوير الفوتوغرافي اليوم جعلني أختار بـــين بعض هذه الاستعمالات. فعلى سبيل المثال لم أعالج في هذا الكتـــاب دور التصوير فى الصحافة النسائية ولا فى الإعلانات، مع الاعتراف بأن الصور المنشورة فى الصحف والمجلات تحمل ضـــمنيا شـــكلاً إعلانياً حتى ولو لم يتم تمييزه فورا. وقد حاولت فـــي هـــذا الكتـــاب توضيح هذا الدور بشكل محدد مأخوذ في أغلب الأحيان من تجربتي الخاصة.

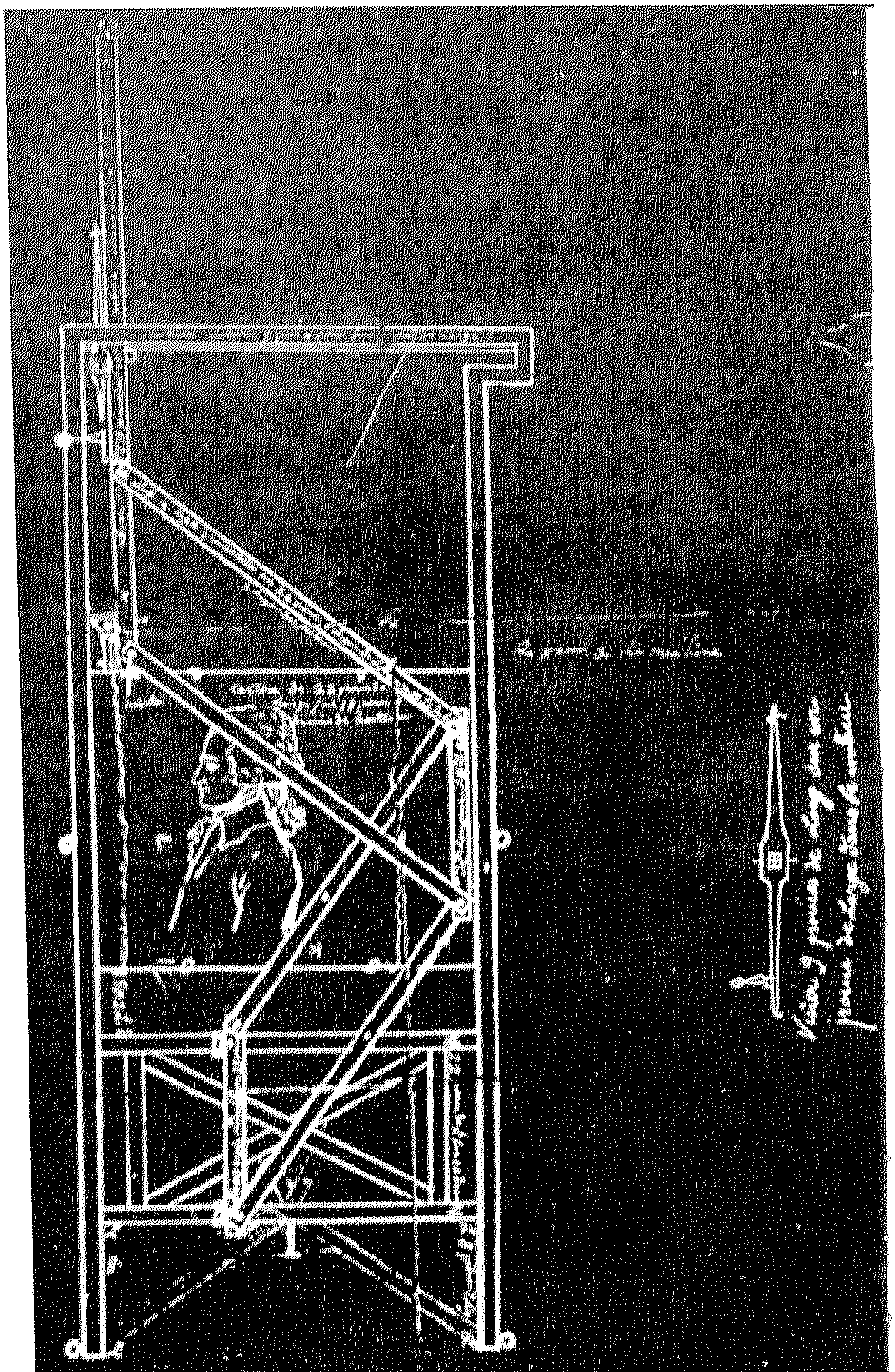
وبدراستي لبعض أشكال تاريخ التصوير، فإنني أحاول إلقـــاء الضوء على تاريخ المجتمع الحديث، لكي أبين بمثـــال محـــدد (هـــو التصوير الفوتوغرافي) تلك العلاقات التي تجعـــل التعـــابير الفنيـــة والمجتمع يعتمد كل منهما على الآخر، وأن أبين أيضا كيف غيـــرت تقنيات الصورة الفوتوغرافية من رؤيتنا للعالم.

غازلة القطن، لويس هانيه ١٩١٠



مصنع فى ١٨٧٥

الكومونة ١٨٧١



الفيزيونوتراس الذى اخترعه جيل لويس كريتيان فى ١٧٨٦

الاختراعات السابقة على التصوير الفوتوغرافى

يتناسب البورتريه الفوتوغرافي مع مرحلة خاصة في التطـــور الاجتماعي، هي مرحلة صعود طبقات عريضة في المجتمع في اتجاه مدلول سياسي واجتماعي كبير. وقد انبثقت الاختراعات السابقة على التصوير من خلال علاقة قوية بهذا التطور. فقد تسبب صعود هـــذه الطبقات الاجتماعية في ظهور الاحتياج لإنتاج كل شـــيء بكميـــات كبيرة، وخاصة الصور النصفية (البورتريهات). إذ أن تكليف شخص ما بعمل بورتريه كان أحد الوسائل الرمزية التي يستطيع أفراد هـــذه الطبقة من خلالها إظهار صعودهم، لهم شخـــصيا وللآخـــرين، بمـــا يمكنهم من التواجد بين المتمتعين بالاعتبار الاجتماعي. وفـــي نفـــس الوقت أدى هذا التطور إلي تحول في شكل العمل اليدوي الذي تقـــوم عليه الصورة النصفية (البورتريه) بحيث أصبح اكثر آلية في إنتـــاج السمات الإنسانية. والبورتريه هو آخر الخطوات في هذا التطور.

وقد بدأنا نرى في حوالي ١٧٥٠، الرسوم الدالة على صـــعود الطبقات المتوسطة في داخل آلية المجتمع، المستقرة حتى هذا الوقت

على قاعدة أرستقراطية. فمع صعود الطبقات البرجوازية ونمو رفاهيتها المادية، أصبح احتياجها لإظهار مزاياها كبيرا، وهذا الاحتياج وجد ضالته في البورتريه الذي يلعب دوره بشكل مباشر مع مسعى صاحب البورتريه لتأكيد شخصيته ووعيه بذاته. فالبورتريه الذي كان يعد امتيازا في فرنسا منذ قرون لبعض الدوائر، تم إخضاعه مع الانتقال الاجتماعي للتحولات الديموقراطية.

بدأت موضة البورتريه في الانتشار في الأوساط البرجوازية قبل الثورة الفرنسية، مع تأكد احتياج الشخصية البرجوازية للظهور وتقديم الذات، وقد أوجدت هذه الظاهرة أشكالا وتقنيات جديدة تجيب على هذا الاحتياج. كما أن الفوتوغرافيا التي ظهرت في الأوساط العامة في فرنسا في عام ١٨٣٩، تدين بشكل كبير في تطورها التقني وتوسعها لهذا الاحتياج.

وعلى الرغم من اكتمال تحلل النظام الإقطاعي في هذه الفترة الانتقالية، تحت تأثير الأشكال الجديدة للإنتاج, والتحولات السياسية المتتابعة، فان الطبقات الاجتماعية الصاعدة لم تجد وسائل التعبير الخاصة بها. فقد استعملت نفس أشكال التعبير الأرستقراطية، برغم انعدام ممارستها لدورها السياسي والاقتصادي، وإن ظلت تقدم النموذج للمجتمع الطيب. لقد تبنت الطبقات الصاعدة المضامين الفنية لطبقة النبلاء وأشكالها بشكل عام، مع تعديلها بما يلائم احتياجاتها.

لقد وجد الفنان(رسام البورتريه) نفسه مع زبائن الطبقة البرجوازية أمام مهمة مزدوجة، فمن ناحية، كان عليه تقليد أسلوب فناني البلاط، ومن ناحية أخرى، طلب سعر يناسب الموارد الاقتصادية لهذه الطبقة.

"إن البحث عن التشابه في البورتريهات بالنسبة للعميل (الزبون) في فترة لويس الخامس عشر، ولويس السادس عشر، يمكن تحديده بالميل العام للخداع، ومحاولة جعل الوجه نموذجيا، حتى بالنسبة للبرجوازي الصغير، لكي يشبه النموذج الإنساني المهيمن: أي الأمير [١]".

ولم تكن طبقة النبلاء متواضعة في متطلباتها، فلم تكن لترضى إلا بالعمل المتقن تماما. وكان على الفنان لكي يرضى ذوق هذه الفترة، أن يتفادى الألوان الصريحة، وان يتعامل مع الدرجات اللونية الناعمة، بالإضافة لاستعمال أدوات وتقنيات تساعده على إظهار تأثيرات القطيفة والحرير، ولم يكن التوال (القماش) أيضا يساعده على ذلك. وقد حصل البورتريه المنمنم على نجاحه كفن بسيط، نتيجة لتوافقه مع العملاء الجدد، وأصبح من السهل على الفنان ضمان حياته عن طريق تنفيذ ما بين ٣٠ إلى ٥٠ بورتريه في العام بأثمان معقولة.

لقد ظل البورتريه المنمنم محتفظا بعناصره الأرستقراطية، مع توافقه مع شروط الطبقة المتوسطة، ولهذا السبب اختفى حوالي ١٨٥٠ عندما توطدت أقدام المجتمع البرجوازي، وعندما سحب التصوير الفوتوغرافي فرص الاستمرار من هذا الفن اليدوي. ولكي نأخذ فكرة عن السرعة التي اختفى بها، يكفينا المثال الآتي:

كان بمرسيليا حوالي ١٨٥٠، أربع أو خمس مصوري منمنمات، اثنان منهم كانا يتمتعان بسمعة معقولة، من خلال تنفيذ كل منهما لحوالي ٥٠ بورتريه في السنة. كانت دخول هؤلاء الفنانين تسمح لهم بالكاد بالحياة لهم وأسرهم. وفي خلال بضع سنوات ظهر في هذه المدينة ما بين ٤٠ و٥٠ مصور فوتوغرافي، مارس أغلبهم صناعة البورتريه، واستحوذوا على أرباح مجزية بالمقارنة بفناني المنمنمات المعروفين. ووصل إنتاج المصور الفوتوغرافي في هذا الوقت إلي رقم يتراوح بين ١٠٠٠ إلى ١٢٠٠ كليشيه في السنة، بسعر ١٥ فرنك للكليشيه الواحد، أي حوالي ١٨٠٠٠ فرنك, مما شكل حجم عمل يقرب من المليون فرنك. ويمكن إثبات نفس الحالة في كل مدن فرنسا الكبرى والعالم(٢). فبسعر يقرب من العشر، كان المصور الفوتوغرافي يقدم بورتريهات تلائم ذوق الطبقة البرجوازية، وبأسعار تناسب دخولها أيضا.

تكشف لنا كل أشكال الفن في أصولها ومن خلال تطورها عن أطوار مطابقة للنمو الداخلي للأشكال الاجتماعية، وفى المحاولات الفنية للفترة التي تشغلنا، نجد الميول الديموقراطية للثورة الفرنسية ١٧٨٩ المطالبة "بحقوق الإنسان والمواطن". فهذا المواطن الذي دافع عن طبقته في التجمع الوطني، هو نفسه الذي كان يقف أمام الفيزيونوتراس physionotrace (آلة نقل معالم الوجه) في باريس.

وقد ظهرت في فترة حكم لويس الرابع عشر طريقة جديدة لعمل البورتريه. كانت وسيلة للتسلية عن طريق قص ورق لامع أسود على شكل بروفيلprofile للأصدقاء. وقد أصبحت هذه العملية بمثابة عمل جديد لكثير من الناس الذين يمتلكون المهارة اليدوية، فكانوا يمارسونه في الحفلات الهامة كحفلات الرقص في البلاط، والمهرجانات الشعبية. وسميت هذه الطريقة التي حازت شعبية كبيرة، ليس في فرنسا وحدها وإنما في بلاد كثيرة، بـ "السيلويت" نسبة إلى وزير المالية الفرنسي في ذلك الوقت. ولم يكن السيد دى سيلويت Silhouette M.de هو مخترع لعبة القص برغم اقتناع الكثيرين بذلك بشكل تلقائي، إنما استعمل اسمه في اللغة الدارجة. فالمخترع الحقيقي للسيلويت غير معروف. وقد ظهر الاسم سيلويت، الذي يستعمل بتوسع في وصف كل شكل مرسوم من الجانب، حوالي منتصف القرن الثامن عشر. وقصة ظهوره غريبة بعض الشيء. إذ

عين السيد دى سيلويت عام ١٧٥٠ مراقبا عاما أي وزيرا للماليـــة، في فترة كانت فرنسا تمر بظروف اقتصادية صعبة لدرجة الإشراف على الإفلاس، ومع بعض الصعوبات, استطاع الـــسيد دى ســـيلويت جلب أموال لخزانة الدولة، باستحداث ضرائب عامة، مما ساعد على حصوله على شعبية لبعض الوقت، فقد رأى الشعب فيه منقـــذا. ولأن حجم الديون كان كبيرا، فقد اضطر أن يتباطأ فـــي ســـداد بعـــضها، وتأجيل البعض الآخر. مما جعل الرأي العام يغير من موقفه تجاهـــه سريعا، وأطلق عليه تسمية "المفلس المحتـــال"، وتلاشـــت شـــعبيته. ويظهر هنا الذكاء الشعبي، ففي ذلك الوقت ظهرت موضة جديدة من المعاطف الضيقة بدون ثنيات، والسراويل التي بلا جيـــوب؛ "ولمـــاذا الجيوب؟ لم تعد لدينا نقود لكي نضعها فيها". وسميت الثياب الجديـــدة بالسيلويت نسبة للسيد دى سيلويت. كما انتشرت مقولة خيالية مـــا، لا نعرف من أطلقها، وشغف بها الشعب، للتعبير عن شخص ما بوصفه على أنه ليس إلا صورة لظل: "إنه سيلويت"، ومازلنـــا نقـــول: هـــذا سيلويت. فوزير المالية الذي كان عبقريا، شجاعا ومثقفا، لم يكن فـــي الواقع إلا ظل نفسه[٣]. وبرغم أن اختـــراع الـــسيلويت لـــم يـــستطع التطور بحيث يصبح صناعة واسعة بسبب أسلوبه في التنفيذ، فقد كان السبب في ميلاد تقنية جديدة حققت شعبية كبيرة في فرنسا في الفتـــرة بين ١٧٨٦ و١٨٣٠، وعرفـــت باســـم آلـــة نقـــل معـــالم الوجـــه Physionotrace.

ولد مخترع هذه التقنية جيـل لـوي كريتيـان Gilles-Louis Chretien في فرساي سنة ١٧٥٤ لأب موسيقي في البلاط، وقد سار الابن على خطى والده في البداية، ثم اتجه إلى مهنة الحفر على أمـل أن يجني دخلا على نحو أفضل، لكن اختياره لم يـذهب بـه بعيـداً، فالمنافسة كانت قوية، والعمل بالأزميل يتطلب وقتا وعناية كبيـرين. ولم تكن البورتريهات القليلة التي يحفرها تجلب له إلا القليل بـسبب طول الوقت الذي يتطلبه العمل وقلة العائد. وقـد اضـطره وضـعه المالي للبحث عن وسيلة جديدة، تضاعف من دخله من هذه المهـن، فالمكسب يحتاج للسرعة. وفي عام ١٧٨٦ اخترع آلة تقـوم بميكنـة الحفر، وتساعد على كسب كثير من الوقت. جمـع هـذا الاختـراع الجديد بين طريقتين لعمل البورتريه : السيلويت والحفر، وخلق نوعا جديدا من الفـن، وقـد سـمى المختـرع جهـازه الفيزيونـوتراس physionotrace (أي آلة نقل معالم الوجه).

وقد اعتمـدت الآلـة الجديـدة علـى فكـرة نظـام يـسمى (Pantographe)، وهو ما يشبه متوازيات أضلاع Parallelogrammes تتحرك بشكل أفقي، وبواسطة سن مدبب جاف، يقوم محـرك الآلـة بمتابعة خطوط الوجه، وبريشة بها حبر تتبع تحركات السن المدبب، يحفر شكلا بمقياس رسم يحدده يناسب وضع القلمـين. وبالإضـافة لحجمه الكبير، يمتلك الفيزيونوتراس ملمحين أساسيين، أولاً تحركـه

الرأسي، ثانياً، ما يشبه علامة التسديد التي تساعد على نقل خطـوط الموضوع، ليس على مستوى السطح وإنما فراغيا. فبعد ضبط مكان استقرار الشخص، يصعد مشغل الآلة على سلم خلفها، ويبدأ في نقـل خطوط الوجه من خلال علامة التسديد، ويلعـب بعـد الآلـة عـن الشخص، ووضع السن المدبب، دورا في تحديد حجم البورتريه، وفي استطاعة الجهاز رسم الوجه بأي مقياس يختاره، من الحجم الطبيعي إلى أي مقياس آخر[٤].

إذا قلنا أن القيمة الفنية وشخصية الفنان تلعبان دورا كبيرا في البورتريه المنمنم، فإن هذه المميزات تقتصر عند من يقص السيلويت على مجرد مهارة يدوية، وكل ما يمكن أن تقدمه موهبته هي الرتوش التي يضيفها لعلامات البروفيل، وحتى هذه المهارة اليدوية لا يحتـاج إليها عامل الفيزيونوتراس. فيكفي رسم حدود الوجـه علـى لوحـة معدنية بالحفر في جلسة واحدة. ويمكن بهذه الطريقة الحصول علـى بورتريهات بأسعار معقولة، كما يمكن بيعها بالمجموعة. وفي سـنة ١٧٨٨ ذهب كريتيان إلى باريس لاستثمار اختراعه، واشـترك مـع مصور بورتريهات منمنمة يدعى كنيدي، سرعان ما تركـه وأقـام مشروعه المنافس، عندما رأى النجاح الذي حققه هذا الاختراع. وقـد تبنى العديد من مصوري المنمنمات هذه التقنية الجديدة، خاصـة وأن مهنة الحفار كانت قد بدأت في الاحتضار، بحيث لم تعـد تـساعدهم

على البقاء، وكان أكثرهم شهرة، كنيدي Quenedy، وجونور Gonord، وكريتيان Chretien، وقد استقر الأولان بصالة العرض الملكية، أي المركز الاجتماعي الحي لباريس في ذلك الوقت. أما كريتيان فقد استقر بشارع سانت اونوريه Saint-Honoré.

وتدافع كل سكان باريس على فناني الاختراع الجديد، وعلى رأسهم رجال الثورة، ورجال الإمبراطورية، والمجددين، وحتى الأشخاص العاديين، وقفوا جميعا أمام الاختراع الذي كان ينقل ملامح وجوههم بدقة حسابية، ونرى عند كريتيان وجوه بيلي Bailly، ودو مارا Marat de، ودوبيتيون Pétion de، كما نرى أيضا روبسبيير Robespierre وكثيرين، مزينين بلفاح عنق ذي ثلاثة ألوان. أما كنيدي فقد رسم بروفيل مدام دوستائيل Staël de، ولويس الثامن عشر XVIII Louis، وسان جوست Saint–just، وإليزا بونابرت Bonaparte Elisa والعديد من الشخصيات السياسية والاجتماعية(٥).

وتفنن فنانو الفزيونوتراس في تقنياتهم، وقاموا بعمل بورتريهات صغيرة على الخشب، وعلى ميداليات، كما رسموا على العاج أيضا بورتريهات صغيرة، بسعر ثلاثة جنيهات للبورتريه، بشرط عمل بورتريهين كحد أدنى، مع دفع نصف الثمن مقدماً(٦)، وكانوا في الواقع تجارا أذكياء.

كانوا يبيعون البورتريه المسمى البورتريه الإنجليـزي بـستة جنيهات، حيث كانوا يصبغون الشعر المصفف والملابس، وذلك في جلسة لا تستغرق أكثر من دقيقة. وتفنن جونور في الحفر والنقش على الأحجار الكريمة، وفي عمل بورتريهات مصغرة مأخوذة من سيلويت، تسمى السيلويت الملون، تباع باثني عشر جنيها، وذلك في جلسة لا تستغرق أكثر من ثلاث دقائق[٧].

وقللت الصور المرسومة بالطريقة الجديدة من فرص رسامي الصور المنمنمة والمحفورة، ففي صالون ١٧٣٩، حجزت اثنتا عشر صالة لهذا الفن، وعرض في كل صالة خمسون بورتريه لفناني الفيزيونوتراس المعروفين[٨].

وقامت منافسات حامية بين فناني الفيزيونوتراس، خاصة بين الثلاثة الأكثر شهرة، كنيدي، جونور وكريتيان، يتهم فيها كل منهم الآخر بسرقة آخر تحسيناته، ووصلت معاركهم إلى الجمهور من خلال إعلانات في صحف باريس[٩]، يعلن فيها كل واحد منهم أنه هو المخترع الوحيد للتقنيات الجديدة، في محاولة من جانب كل منهم لكسب الجمهور. كما قام جونور بفتح محل لبيع آلات الفيزيونوتراس للهواة، وأثرى الجميع من هذا الاختراع، خاصة وأن الكثيرين أرادوا اقتناء بورتريهات لأنفسهم، يدفعون فيها سعراً معقولاً، ولا تقتضي منهم غير الجلوس لدقائق معدودة أمام الجهاز، يحصلون بعدها على

صورة حقيقية. وهذا ما جعل البورتريه بالفيزيونوتراس يحل محل البورتريه المنمنم.

وانعكس نفس الاتجاه، في مجالات أخرى من الحياة الاجتماعية. فاختلفت نوعيات البضاعة وصنوفها مع زيادة عدد المشترين. وحلت البضاعة المقلدة الرخيصة محل البضاعة ذات النوعية العالية، وكان ضمان التجارة الناجحة، هو النوعية الجيدة والرخيصة.

حتى الآن كنا نعالج الجانب الاجتماعي والتقني لهذا التطور، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هو ما الفرق من وجهة النظر الجمالية، بين الفن الرقيق والدقيق للصورة المنمنمة، حيث يقضي الفنان أيام وأسابيع، لينقل صورة وجه، وبين هذه التقنية الجديدة التي تنتج البورتريه ميكانيكياً. إن القيمة الوحيدة للبورتريه الجديد تكمن في طابعه الديمقراطي. ونلاحظ عند تأملنا للبورتريهات الجديدة، وجود نفس التعبير على الوجوه: الجمود، والتبسيط والشكل المسطح. بينما نلمس الحرفية العالية في إنتاج فنان البورتريه المنمنم، ونرى دائما الصلة بين صاحب البورتريه، وصورته نفسها. فالفنان اهتم بأن يظهر في عمله ما يراه من العلامات التي تحمل طابع صاحب

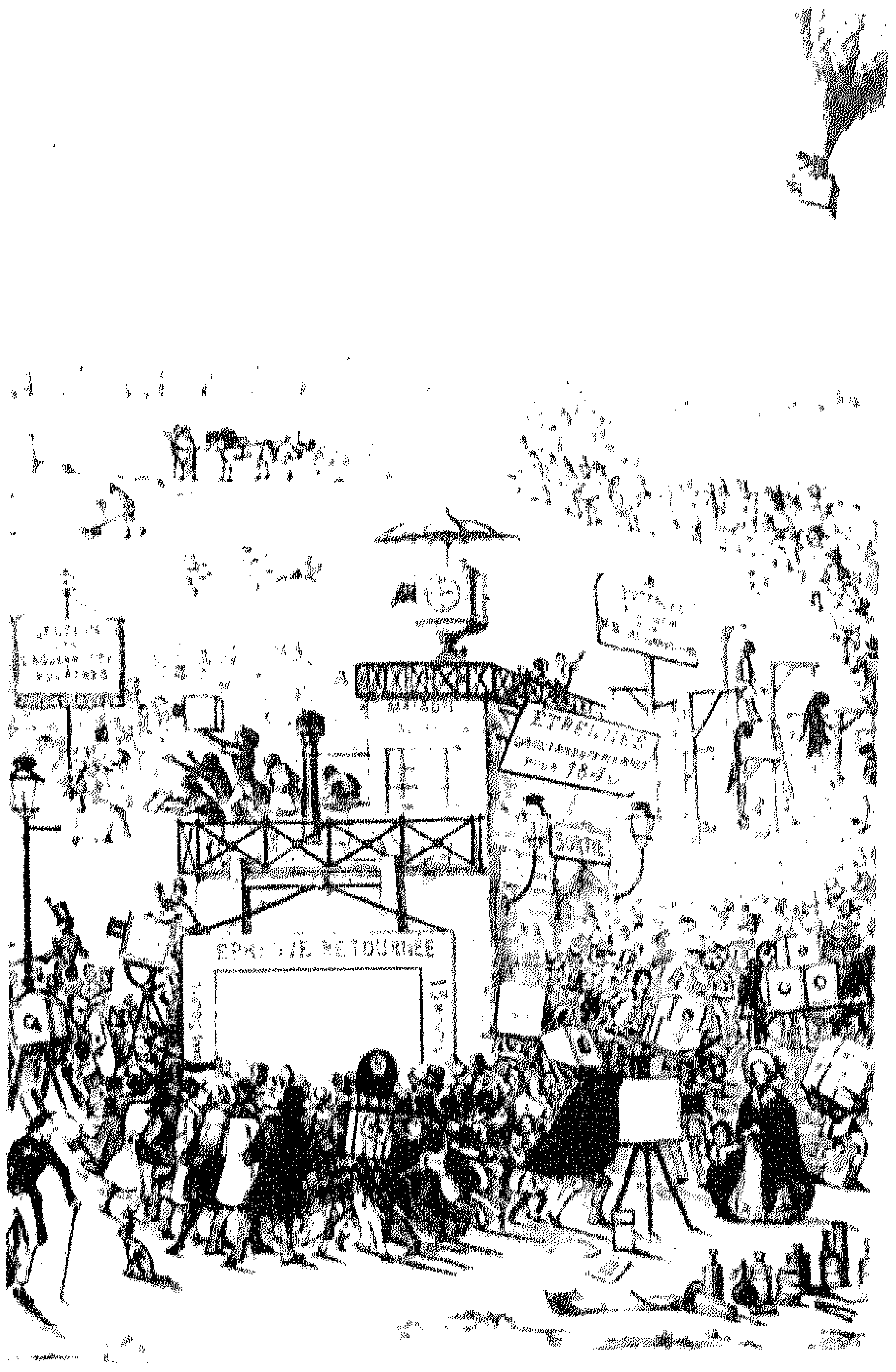
الصورة، مما يجعل التشابه الخارجي، تشابها معنويا، بعكس التقنية الجديدة، فالجهاز ينقل حدود الوجه بدقة حسابية، ليظل التشابه جامدا بلا تعبير. ولا تزيد دقة التنفيذ والتلوين عن أن تكون نوعا من الحرفية في العمل.

ويمكن النظر إلى اختراع الفيزيونوتراس بوصفه رمزا لفترة انتقالية بين نظام قديم ونظام جديد. فهو يعد بمثابة المقدمة لظهور آلة التصوير، وتطورا لشكل للإنتاج وصل في أيامنا إلى الشكل المسمى تجاريا فوتوماتون، والشكل المسمى بالبولارويد بالنسبة للألوان. وإذا اعتبرنا أن فنان الفزيونوتراس صاحب مصنع بورتريهات، فإن مصور الفوتوماتون يعتبر صاحب صناعة آلية كبرى، وقد سار التطور منذ البداية في خط مستمر حتى آخر مراحله، وهي مرحلة الشكل الآلي تماماً لفن البورتريه.

وبرغم حصول قطاع كبير من البرجوازية على البورتريه بفضل الفيزيونوتراس، فإن هذا الشكل الفني لم يصل لقطاعات عريضة من البرجوازية المتوسطة، وبصورة أهم، جماهير الشعب العريضة، ومن المعتقد أنه لم يصل إلى الريف، بسبب اعتماده على العمل اليدوي. فقط ـ عندما توسعت التقنية الغير شخصية ـ مع

ظهور الفوتوغرافيا، أصبح البورتريه ديمقراطيا. وبالرغم من انعدام الصلة بين الفيزيونوتراس واكتشاف تقنيات الفوتوغرافيـــا، إلا أننـــا يمكننا القول بأنه المبشر الأيديولوجي له.

بورتريهات تم تنفيذها بالفيزيونوتراس



كاريكاتير رسمه ت.هـ. موريسيه ١٨٤٠

التصوير الفوتوغرافي في ظل ملكية يوليو

في يوم الخامس عشر من يونيو ١٨٣٩، تقدمت مجموعة من النواب باقتراح للغرفة يقضي بتملك الدولة لاختراع التصوير الفوتوغرافي، مما يجعله اختراعا في متناول الجميع[١٠]. وبذلك انتقلت الفوتوغرافيا إلي الحياة العامة. وليس مهماً هنا معرفة القطاعات والفئات الاجتماعية التي لها مصلحة واهتمام بالفوتوغرافيا. فسنرى لاحقا، من زاوية أخرى، العلاقات التي تربط تطور الفوتوغرافيا بتطور المجتمع.

لقد تسبب نمو الرأسمالية في تحولات اجتماعية تسببت بدورها في عدة ثورات. فالثورة الليبرالية سنة ١٨٣٠ التي نحت وريث الملكية عن العرش وانتزعت منه الأمل في إعادة الملكية الشرعية قدمت المساعدة للمجتمع البرجوازي في بناء سلطته الطبيعية. ووجدت فرنسا نفسها في مرحلة اقتصادية واجتماعية تترك فيها الصناعات الصغيرة الساحة للمؤسسات الصناعية، ورغم تعايش هذين الشكلين خلال العقود الأولى للقرن التاسع عشر، إلا أن

الصناعات الصغيرة كانت في حالة تراجع، والمؤسسات الصناعية في نمو متزايد. وحلت الآلة بالتدريج محل العمل اليدوي. وكان إضراب عام ١٨٣٠ الذي قام به عمال الطباعة في باريس أحد علامات النمو الجديد. إذ قام العمال بالإضراب بسبب تركيب آلات طباعة حديثة، تحل محل عدد كبير منهم، وكان عليهم إما القبول بتخفيض أجورهم إلي النصف، وإما أن يتركوا العمل[١١]. وارتفع عدد ماكينات غزل الخيوط من ٤٦٦٦,٠٠٠ سنة ١٨٢٨ إلى ٨١٩,٠٠٠؛ ماكينة نسيج وهي التي لم يتجاوز عددها إلا ٢٥٠ سنة ١٨٢٥، وقد بلغ عددها ١١,١٢٨ سنة ١٨٥١[١٢]. وتلك هي بعض الأمثلة لتنظيم العمل بشكل علمي وعملي، وهو ما أحدث تغييرات عميقة بالمجتمع، من خلال ازدياد ترسخه ببطء.

تحول قطاع من العمالة اليدوية إلى بروليتاريا بشروط حياة طابعها البؤس الشديد. ومع عدم وجود أي دور سياسي لهذه العمالة في بداية (الثورة الصناعية) أو ما يسمى بميكنة الصناعة، فإن البرجوازية بالمقابل أخذت في النمو مع ازدهار الصناعة والتجارة، وأصبحت طبقات عريضة من البرجوازية الصغيرة بمثابة أعمدة للنظام الاجتماعي.

وفي يوم ٢٨ يوليو ١٨٣١، قام أحد الباريسيين بعرض بورتريه شخصي له بجانب بورتريه للويس ـ فيليب (ملك فرنسا)،

مع التعليق الآتي: "لا يوجد فرق بين فيليب وبيني؛ فهو ملك ــ مواطن، وأنا مواطن ــ ملك". هذه المزحة أوضحت وعى البرجوازية بنفسها وبعمق ديمقراطية أفكارها ومشاعرها(١٣).

بقالون، خردواتية، بائعو ساعات، صانعو قبعات وتجار عقاقير، كل الأشخاص الذين لا يمتلك أغلبهم سوى رأسمال صغير ومعرفة أولية تكفى لإقامة عملهم، ناس "منغلقون داخل الأفق الضيق لحوانيتهم"، بالإضافة لصغار الموظفين، هؤلاء هم عناصر طبقة البرجوازية الصغيرة التي وجدت في الفوتوغرافيا الوسيلة الجديدة لتقديم الذات، والملائمة لإمكاناتهم المادية والأيديولوجية، هذه البرجوازية الصغيرة هي التي ستحدد بعد بضع سنوات من خلال وضعها الاجتماعي، تطور الفوتوغرافيا وطابعها. وللمرة الأولى، ستكون هي التي تشكل القاعدة الاقتصادية لتطور فن البورتريه ووصوله للغالبية.

ولكن، كما أن الموضة تظهر في الأساس في أوساط الطبقة العليا للمجتمع، التي تتبناها، قبل أن تهبط بالتدريج إلي الطبقات الأدنى. حدث ذلك أيضاً بالنسبة للتصوير، فقد تبنته الطبقات الاجتماعية المسيطرة، التي تمسك بيدها السلطة الحقيقية: رجال صناعة، أدباء وعلماء، وكل من ينتمي لطبقة المثقفين في باريس. وبالتدريج بدأت الفوتوغرافيا في الهبوط إلي الطبقات الأكثر عمقا

للبرجوازية المتوسطة والصغيرة، بالتوازي مع كبر حجم وأهمية تكويناتها الاجتماعية.

وقد بلغ التعداد الفرنسي في ذلك الوقت، حوالي ٣٥ مليون نسمة، ثلاثمائة ألف منهم لهم حق الانتخاب(١٤).

كان نظام الحكم في ظل لويس ـ فيليب، المحب للتجول بالملابس العادية، متسلحا بمظلته، هو الملكية الدستورية. كما ضمت الغرفة (البرلمان) عددا من النواب، ممثلين لعدد صغير من الناخبين مكون أساسا من رجال الصناعة والتجار. وكان البرلمان يضم بالإضافة للحزب الحاكم، معارضة مناصرة للملكية، ومعارضة جمهورية. تمثل الأولي مصالح النبلاء وكبار الملاك وكانت قد فقدت سيطرتها، بعكس الثانية، التي كانت عنصرا هاماً في الحياة السياسية، وذات تأثير مهم في الصحافة، بالإضافة للاحترام الذي تحوزه بطريقتها الجريدة الناطقة باسمها، أي جريدة الوطني National le، مقارنة بـ جريدة النقاش le Journal des débats. وتكونت المعارضة الجمهورية من صفوة المثقفين البرجوازيين: برجوازيون ذوو ميول جمهورية، كتاب، محامون، ضباط، موظفيون وآخرون. واعتمد موقفهم السياسي على الشعور الوطني؛ فكنوا يناهضون اتفاقية فيينا، ويعيشون على ذكريات الجمهورية القديمة(١٥).

في كل الأزمنة، كان للمثقفين دور يلعبونه في التاريخ، ومهمتهم الخاصة التي يؤدونها داخل المجتمع. كما يسمح لهم تميزهم داخل المجتمع، ومؤهلاتهم المعرفية والثقافية، بالإلمام بدورهم واختيار توجهاتهم. وكذلك تسمح لهم ثقافتهم برؤية العالم بشكل أكثر حرية من ممثلي الطبقات الاجتماعية الأخرى، المرتبطين بشكل ضيق بالواقع المباشر، بسبب وضعهم الاقتصادي والسياسي(١٦). وقدعبر هؤلاء المثقفين، بامتياز، عن الميول والأفكار الإنسانية والليبرالية للبرجوازية. وكان شكلهم المتميز، ملائما لوضعهم في ظل الملكية الدستورية، ومع أنهم لم يشكلوا مجموعة برجوازية محددة الملامح، فقد كانوا هم ممثليها الأكثر تقدما، والمعارضين لطلبات البرجوازيين الجمهوريين، في ظل نظام قائم "كان لشعوره بضعفه، مضطرا إلي إخفاء إمكانياته عن التاج"، فلم يعارض هؤلاء إلا المطالبات الجمهورية البرجوازية. وبسبب وضعها كمعارضة، لم ترتبط هذه المجموعة المثقفة بشكل مباشر بالسياسة الوسطية السائدة وظلت في حالة يقظة دائمة(١٧).

إن ما يحدد الفكر الليبرالي هو الإيمان بإمكانيات التطور الثقافي والأخلاقي للكائن الإنساني، وفي الإيمان بالتقدم، وهناك مجهود يجب بذله في الاقتراب والبحث بعمق كي يمكننا فهم التعقيدات اللغوية والكلامية لهذه الفترة(١٨). كانت هذه الشريحة من

البرجوازية المثقفة، من خلال وضعها السياسي الغير متبلــور بعــد وهي التي ارتبط بها صفوة الفنانين في وقت ثــورة ١٨٤٨، تمتلــك الرؤية الأكثر وضوحا وكانت الأكثر قدرة على استيعاب الإصلاحات والأبحاث التي تساعد الأهداف العلمية والدينية لهذه الفترة، كما كانت أيضا، الأكثر كفاءة في قياس إمكانيات المؤسسات الجديدة، لذا لم يكن من المستغرب أن نرى هذه المجموعة تحديدا تتبنى فكرة تملك الدولة لاختراع الفوتوغرافيا، ونشرها بين الشعب بشكل رسمي.

كانت المعارضة الديمقراطية، هي الجناح الأيسر للمعارضــة الجمهورية[١٩]. وكان زعيمها هو فرانسوا أراجو Arago François، المعروف كعالم وكسياسي. كتب عنه صحفي معاصر له: "هذا العالم الذي تحسدنا عليه أوربا كلها، هو أيضا المدافع الأكثر حيويــة عــن الحريات العامة، وعن مصالح الــشعب (...) منــذ أن تواجــد فــي البرلمان، كون معارضة في كل الإدارات، وحارب من على المنبــر كل أشكال القهر والرجعية[٢٠]. " كان أراجو هــو النمــوذج الأكثــر تميزا للمثقف، المتشبع بالاعتقاد الليبرالي، وبتشجيع كل مــا يــساعد على التقدم. لذا كان أول من استشعر الأهمية غير العادية للدور الذي يمكن أن تلعبه الفوتوغرافيا في العلوم والفنون، ومجــالات أخــرى كثيرة. وهو الذي اقترح على الجمعية التــشريعية الفرنــسية، تملــك

الدولة لاختراع الفوتوغرافيا، ويجب التأكيد هنـا علـى أن تـشجيع أراجو للفوتوغرافيا، كان بسبب فائدتها العلمية.

ترتبط الاختراعات بمجموعة من الشروط، فمن ناحية، ترتبط بمجموعة من التجارب والمعارف السابقة، ومـن ناحيـة أخـرى، باحتياجات المجتمع، بالإضافة للعبقرية الشخصية. وبمـا يمكـن أن نسميه صدفة سعيدة. توافرت كل هذه الـشروط فـي عـام ١٨٢٦ لاكتشاف الفوتوغرافيا، بواسطة نيسفور نيابس Nicéphore Niepece (٢١).

ولد المخترع عام ١٧٦٥ بشالون ــ سيرــ سـاؤن Chalon-sur-Saôn لأب محام، تنتمي عائلته بسبب ثروتها وعلاقتها بـالنبلاء، إلى الوسط المرموق بمنطقة بورجونيي Bourgogne، وسط الـصفوة المثقفة، مما سمح له بفضل هذا الوضع الاجتماعي، وبسبب العـادات الثقافية، بأوقات الفراغ الضرورية للبحث والاختراع، وقـد سـاعدته التربية العلمية التي حصل عليها في شبابه، على مواصـلة أبحاثـه العلمية. كان نيابس نموذجا لأنصاف العلمـاء الـذين ظهـروا فـي القصور والبيوت الريفية لهذه الفترة. وكان من العـادي فـي هـذه الأوساط ممارسة التجارب العلمية. وكانت الكيمياء من بين كل العلوم هي الموضة السائدة، وكانت مطلوبة أكثر من غيرها كوسيلة للتسلية. كانت هناك لعبة تقوم على وضع بعض الأشياء، مثل ورقة شجر أو

وردة على ورقات تم تحضيرها بأملاح الفضة، وتعريض الكل لضوء الشمس، ويتم بذلك الحصول على شكل كونتوري للأشياء الموضوعة على الورقة، يتميز بالتباين بين الأبيض والأسود، ولأن سر التثبيت لم يكن معروفا بعد، فإن الصورة ما تلبث أن تختفي.

وبدأ الترابط والتساند بين كثير من العادات والتقاليد في الاختفاء والضعف، وذلك في الفترة التي تلت ثورة ١٧٨٩ بحيث أصبحت الحياة نفسها عبارة عن تجربة جديدة. واختارت طبقة النبلاء وكذلك اختار مؤيدو الملكية، من أمثال نيابس، الانسحاب والاعتزال في أراضيهم، مما أدى إلى خروجهم من الحياة السياسية، وأوجد لديهم أوقات فراغ كافية للانهماك في التجارب العلمية. ومن ناحية أخرى ساعد وصول اختراع الطباعة إلى فرنسا حوالي ١٨١٤ نيابس المهتم بأبحاث الفوتوغرافيا، على اتخاذ الخطوات الأخيرة، فقد فشل بسبب إقامته في الريف، في الحصول على أنواع معينة من الحجارة، تستخدم في الطباعة، مما جعله يفكر في استبدال الحجر بلوح معدني، وقلم الحفر بضوء الشمس[٢٢].

وبعد العديد من التجارب الفاشلة، حصل نيابس سنة ١٨٢٦ على نتيجة قاطعة لأول مرة[٢٣]. ولكن العملية التي اخترعها كانت بدائية للغاية، ويرجع الفضل في تطوير الطريقة التي اكتشفها نيابس، وجعلها في متناول الجميع، للرسام داجر Daguerre، الذي ساعد اختراعه الديوراما Diorama على دراسة تأثير الضوء[٢٤].

توفي نيابس في ٥ يوليو ١٨٣٣ تاركا عمله الذي كـرس لـه حياته، وكل ثروته وجهوده في وضع غير معروف[٢٥]. واتفق داجر فور الوفاة مع الابن إيزودور Isodore، الذي لم يترك له نيابس غير ملكية الاختراع، ووقع معه عقداً ينص علـى اسـتثمار الاكتـشاف مناصفة[٢٦].

كان نيابس قد حاول البحث لسنين، دون جدوى، عن ممولين. وفي البداية لم تكن محاولات داجر أكثر نجاحـاً. وبقـي الاكتتـاب الشعبي بدون تأثير. فالتجار لم يهتموا، والممولين رفضوا المجازفـة بأموالهم في اكتشاف غير موثوق به، خاصة وأن الاختبارات الأولية لم تظهر قيمته، بالإضافة إلى أن الصور لم تكن تظهر بشكل جيد إلا إذا تم تعريض لوح الفضة لضوء الشمس بشكل عكسي (jour –contre). كان غياب المبادرة عند التجار، الغير مستعدين لتشجيع الفوتوغرافيا، أحد السمات الأساسية والمميزة للتطور الاجتماعي في تلـك الفتـرة. فالعقلية التجارية لم تكن على معرفة بعد بنظام المضاربة والسندات. والصناعة لم تبدأ في النمو والتوسع الحقيقي إلا في أوائـل النـصف الثاني للقرن. كما أن تاجر ١٨٣٠ كان أفقه محدوداً بالعمليـات التـي يستطيع معرفة نتائجها بشكل مؤكـد. بالإضـافة إلـى أن غـرف البورصة لم تكن مقياساً للرخاء في ذلك الوقت.

طلب داجر كرجل أعمال كفء وطموح، أن يوضع اسمه بشكل بارز في إعلانات الاكتشاف، وكمدير سابق لديوراما نجح في هذا. واستطاع أن يجعل من الاختراع محورا مفضلا لأحاديث الأوساط الاجتماعية البارزة والصالونات(٢٧). لذا لم يكن من المستغرب، عندما بدأت علوم الرياضيات في التقدم في أواخر الثلث الأول للقرن، أن يبدأ العلماء في الاهتمام بالفوتوغرافيا. ولم تمر غير خمسة عشر عاما حتى بدأت معرفة الشعب بها.

"إن كل ما يساعد على تقدم الحضارة، والرفاهية المادية والأخلاقية للإنسان، يجب أن يكون الشاغل الدائم لحكومة مستنيرة، على مستوى المسئولية التي أسندت إليها؛ وكل من نجحوا في جهودهم من أجل هذا الهدف النبيل، من حقهم الحصول على مكافأة مشرفة لنجاحهم"(٢٨).

لا يوجد أفضل من هذه الكلمات التي تصف أخلاق الليبراليين، وارتباطهم بالتقدم، وقد قالها العالم جاي ـ لوساك Gay-Lussac عندما قدم للغرفة نفس المشروع الذي قدمه أراجو قبل ستة أسابيع. نص القانون على تخصيص ستة آلاف فرنك كدخل سنوي مدى الحياة للرسام داجر مخترع الداجريوتيب daguerréotype، وأربعة آلاف فرنك لنيابس الإبن(٢٩). وتم التصديق على المشروع في مجلس

الشيوخ بالإجماع. وقدمت الدولة المشروع للشعب في جلسة ١٩ أغسطس ١٨٣٩ بأكاديمية العلوم[٣٠]. وكان من المعتاد في هذه الفترة: أن تتبنى الدولة الاختراعات الجديدة، وتجعلها ملكا للجميع، بما يمنع الاستغلال الاحتكاري[٣١]. ولهذا لم يكن موقف الدولة مستغربا من اختراع الفوتوغرافيا. هذا بالإضافة إلى أن الاختراع كان يواجه مشاكل قانونية لكون العملية الكيميائية في حد ذاتها بسيطة مما يجعل حماية الاختراع مسألة صعبة.

في ذلك اليوم اجتمعت في أكاديمية العلوم كل الصفوة المثقفة, العلماء والفنانين الأكثر شهرة في ذلك الوقت. "كان تدفق الجميع ملحوظا، منذ الحادية عشر صباحا، وعندما بلغت الساعة الثالثة، كان تزاحم الشعب على أبواب الأكاديمية شديداً ... تزاحمت كل باريس على المقاعد المخصصة للعامة[٣٢]. وكان تواجد العلماء الأجانب دليلا على الأهمية المعتبرة التي حصل عليها الاختراع خارج حدود فرنسا في زمن قصير[٣٣]. قدم أراجو بنفسه تقنيات الاختراع بالتفصيل، وبين للمستمعين أهمية الخدمات الغير عادية التي ستقدمها الفوتوغرافيا للعلوم: "تخيلوا معي مدى الإثراء الذي سيحصل عليه علم الآثار من الاختراع الجديد، سيمكن نقل ملايين الكتابات الهيروغليفية التي تغطي حوائط المعابد الفرعونية، في طيبة، ممفيس، والكرنك،الخ. في الماضي كنا نحتاج لعشرات السنين، ولكتيبة من الرسامين للقيام بهذا العمل. الآن يستطيع رجل واحد باستعمال

الداجريوتيب، أن يقوم بهذا العمل الضخم[٣٤]. وقرأ أراجو الورقة التي أرسلها الفنان ديلاروش Delaroche: سيجد الفنان في الاختراع الجديد وسيلة ثمينة لمساعدته، وسيصبح الفن نفسه ديمقراطيا باستعمال الداجريوتيب[٣٥]. حتى علم الفلك سيثري بهذا الاختراع : "من حقنا أن نأمل، على حد قول أراجو في الحصول في بضع دقائق على خريطة فوتوغرافية للكواكب المحيطة بالأرض. بمعنى آخر سيمكننا تنفيذ الأعمال الدقيقة والطويلة لعلم الفلك، في بضع دقائق فقط"[٣٦].

استطاع أراجو بعرضه للنتائج العديدة للاختراع أن يبين كل إمكانياته. وتظهر عظمة أراجو عندما أعلن رأيه بنظرة تنبؤية: "فضلا عن ذلك، عندما يتعامل علماء الطبيعة مع أداة جديدة في دراستهم للطبيعة، فإن ما يأملون في الوصول إليه هو القليل دائما، وبالمقارنة بتتابع الاكتشافات التي يكون الاختراع الجديد هو الأساس فيها، علينا أن نقدر الغير متوقع في هذه الأنماط من العمل"[٣٧].

أصبح العرض الذي قدمه أراجو حدثاً تاريخياً هاما في الحياة الباريسية وعلقت عليه الصحف باهتمام بالغ[٣٨]. وفي الأسابيع التالية، حسبما ذكرت الصحف، تحولت باريس إلى مشهد لم يكن معروفا من قبل. مدينة مأخوذة بمرض "التجربة". صار الباريسيون يتجولون حاملين آلات تزن بضع مئات من الكيلوجرامات، بحثاً عن

منظر يلهمهم على التقاط صورة. متابعين أحياناً ببعض الحسرة، اختفاء الشمس وراء الأفق، آخذة معها العنصر الأساسي والأولي للتجربة. وكان من المعتاد في الصباح رؤية عدد كبير من الهواة الجدد في نوافذهم يحاولون بحذر وخوف ـ على لوح تم تجهيزه ـ تسجيل منظر للنوافذ الصغيرة المجاورة، أو لتجمعات المداخن فوق أسطح المنازل المواجهة. وفي خلال بضعة أيام، امتلأت ميادين باريس بآلات تصوير موجهة للنصب التذكارية، والتماثيل الأثرية. وقام العلماء والفيزيائيون بتطبيق تعليمات المخترع بنجاح[٣٩]. وكانت التجمعات أمام محلات صنع العدسات تنبئ بانتهاء مهنة الحفر. وأصبحت الآلة الجديدة الداجريوتيب Daguerréotype، محور أحاديث صالونات باريس، التي وجدت موضوعا ثرياً تتجمع حوله.

وظهرت تطورات تقنية جديدة في الفوتوغرافيا منذ أن تملكتها الدولة، فقد اكتشف الموظف بايار Bayard في فرنسا، والعالم تالبوت Talbot في إنجلترا نظاما جديدا للتصوير على الورق، الأول باستعمال يوديد الفضة، والثاني باستعمال كلوريد الفضة. وهذا أحد دلائل إجابة التصوير على احتياجات هذه الفترة.

أثار الاختراع الجديد انتباه واهتمام كل أوساط المجتمع تقريبا؛ ولأنه لم يكن متقنا بعد، ولأن تكاليفه كانت باهظة، لم يكن الوصول إليه والتعامل معه سهلاً إلا للطبقة البرجوازية الغنية. فقط بعض

الهواة الأغنياء والعلماء، هم الذين كان بمقدورهم التعامل مع هذا الترف. كانت الطريقة التي سميت "داجر" صعبة في التنفيذ. فأولاً لم يكن من الممكن استعمال لوح الفضة، المعالج ليصبح حساسا للضوء، بدون تعريضه لبخار اليود(٤٠)، والصعوبة الأساسية كانت في وجوب تنفيذ ذلك قبل التصوير مباشرة، وضرورة تحميضه مباشرة بعد تعرضه لضوء الشمس. كما كان الزمن الذي يستغرقه التصوير عائقا آخر، فقد كان يصل إلى نصف ساعة في بعض الأحيان، بالإضافة إلى ما يتراوح بين ثلاثين إلى أربعين دقيقة للتحضير فقط، كما أشار أراجو في تقريره(٤١). وبسبب ضرورة إتمام كل العمليات في موقع التصوير، كان تصوير المناظر الطبيعية يتطلب نقل خيام كبيرة، ومعامل متحركة. وكان البورتريه بمثابة سخرة لصاحبه الضحية، كان العرق الذي يسيل على الجبهة والخدين يترك آثارا على بودرة مكياج الوجه، تظهر في الصور بشكل واضح(٤٢). كما كان هناك عيب أساسي في طريقة داجر، وهو عدم القدرة على عمل نسخ من نفس الصورة. لذا لم تتطور هذه الطريقة بحيث تصبح صناعة هامة. فقد كانت أول آلات التصوير والمصنعة بواسطة داجر وتباع عند صانع العدسات جيرو Giroux في باريس، ضخمة وغير منتظمة الشكل، وتزن مع بقية الأدوات ٥٠٠ كيلوجرام، ويتراوح سعرها بين

ثلاثمائة إلي أربعمائة فرنك، وهو مبلغ كبير لا يستطيع تدبيره إلا قليل من الناس.

وأدى اهتمام الشعب بالفوتوغرافيا، وأهميتها الاقتصادية التي عرفت منذ البداية، إلى تشجيع المحاولات لتطوير تقنيات الاختراع، وفي خلال أعوام قليلة، ساهمت تلك المحاولات في تقليل أسعار الآلات ولوازمها.

بدأ التطور التقني أولاً في صناعة العدسات، فعند نهاية ١٨٣٩ صنع البارون سيجييه Seguie آلة تصوير يصل حجمها ووزنها إلى ثلث حجم آلة داجر(٤٣)، وكان وزنها لا يزيد عن أربعة عشر كيلوجرام، وبالتالي كان يمكن حملها نوعا ما مقارنة بالأخيرة. وفي سنة ١٨٤٠ قام صانعو العدسات شفالييه Chevalier، وليرسبور Leresbours، وبيرون Buron ومونميرال Montmirel بإنتاج آلات تصوير جديدة، انخفض سعرها بحيث وصل إلى ما بين ٢٥٠ و٣٠٠ فرنك. وألواحا من الفضة انخفض سعرها أيضامن٣ أو ٤ فرنكات في العام السابق إلى فرنك، وفرنك ونصف. وقد وصل إجمالي بيع آلات التصوير وألواح الفضة في عام ١٨٤٦ إلى٢٠٠٠ آلة، و٥٠٠,٠٠٠ لوح. ومع ذلك ظل عدد ممارسي التصوير قليلاً بسبب غلو الأسعار، التي انخفضت بعد ذلك، وخاصة بعد ظهور عدسة صممها صانع العدسات الألماني فويجتلاندر Voigtlander، التي

نافست الصناعة الفرنسية، مما جعل الآلات الفرنسية تباع بأسعار أقل، مع وضع ملصق (نظام ألماني) عليها، ويبين لنا كتالوج لصانع العدسات ليريسبور Leresbour، سنة ١٨٤٢، كيف هبط سعر آلة التصوير إلى ٢٠٠ فرنك[٤٤].

لقد أدى إتقان الصناعة إلى تقليل زمن التقاط الصورة، ففي سنة ١٨٣٩، التي اشترت فيها الدولة ملكية اختراع الفوتوغرافيا، كان زمن تعريض لوح الفضة لضوء شمس قوية، لا يقل عن خمسة عشر دقيقة، انخفض إلى ثلاثة عشر دقيقة في الظل بعد مرور عام واحد فقط. وانخفضت هذه المدة إلى دقيقتين أو ثلاثة سنة ١٨٤١، ووصلت إلى ما بين عشرون وأربعون ثانية فقط سنة ١٨٤٢. وفي خلال عامين لم يعد زمن التعريض للضوء يشكل أي عائق خاصة بالنسبة للبورتريه الفوتوغرافي.

حصلت الداجريوتيب إذن على نجاح معتبر في كل البلدان الأوروبية. ولكنها أثارت الشغف والاهتمام بشكل قوي في أمريكا، وأصبحت أساس تجارة مزدهرة هناك. فقد أرسل داجر في نهاية ١٨٣٩: فرنسوا جورو Francois Gouraud مندوبا عنه إلى الولايات المتحدة، وكانت مهمته تنظيم معارض للداجريوتيب، وإعطاء محاضرات عن طريقة العمل، بالإضافة لتنشيط بيع آلة التصوير المصنعة بمؤسسة الفونس جيرو وسي Cie & Giroux Alphonse في

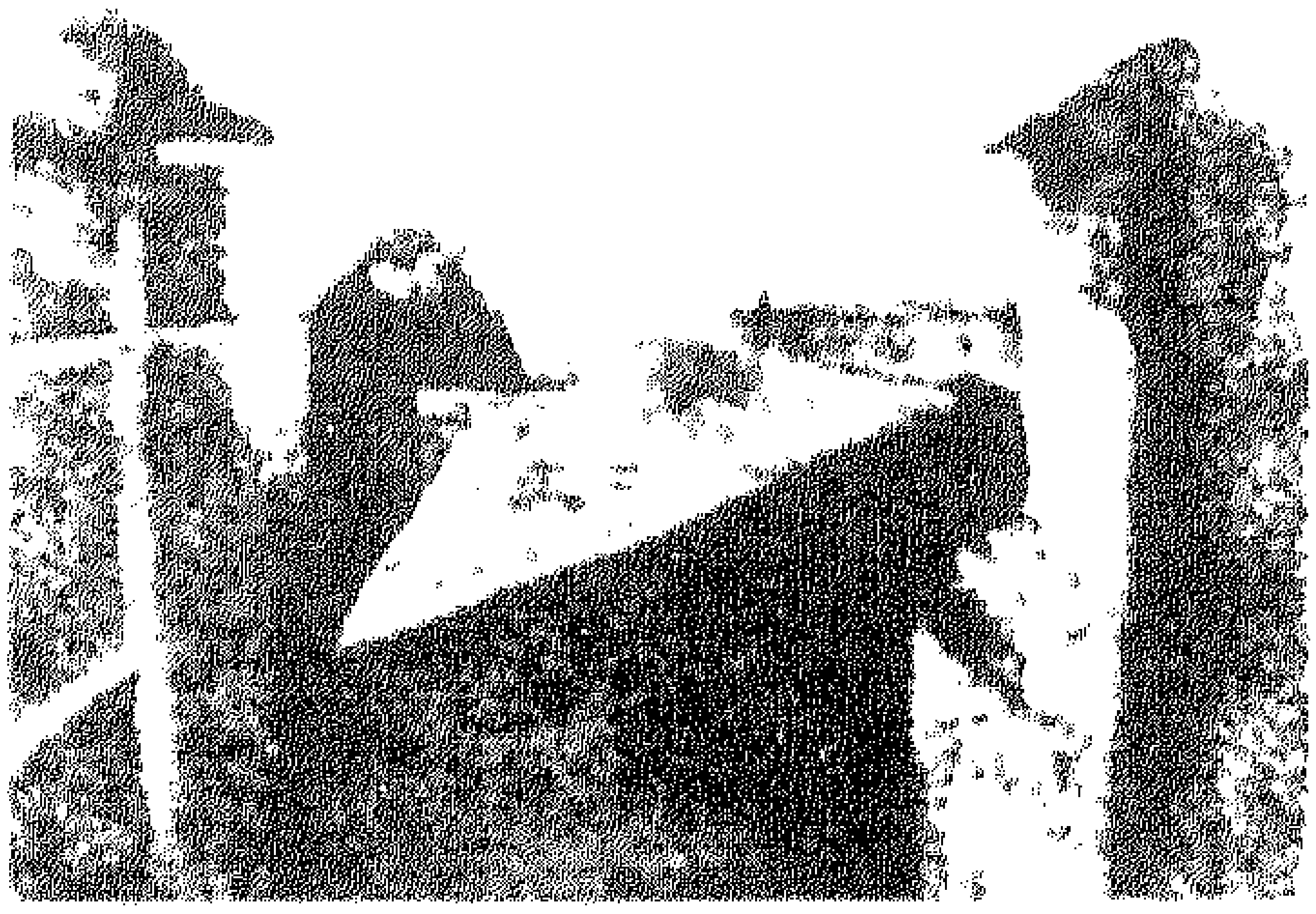
باريس تحت إشراف داجر، وتفسر لنا الفوائد التجارية للاختراع إسراع داجر بالتعريف بعملية التصوير خارج البلاد.

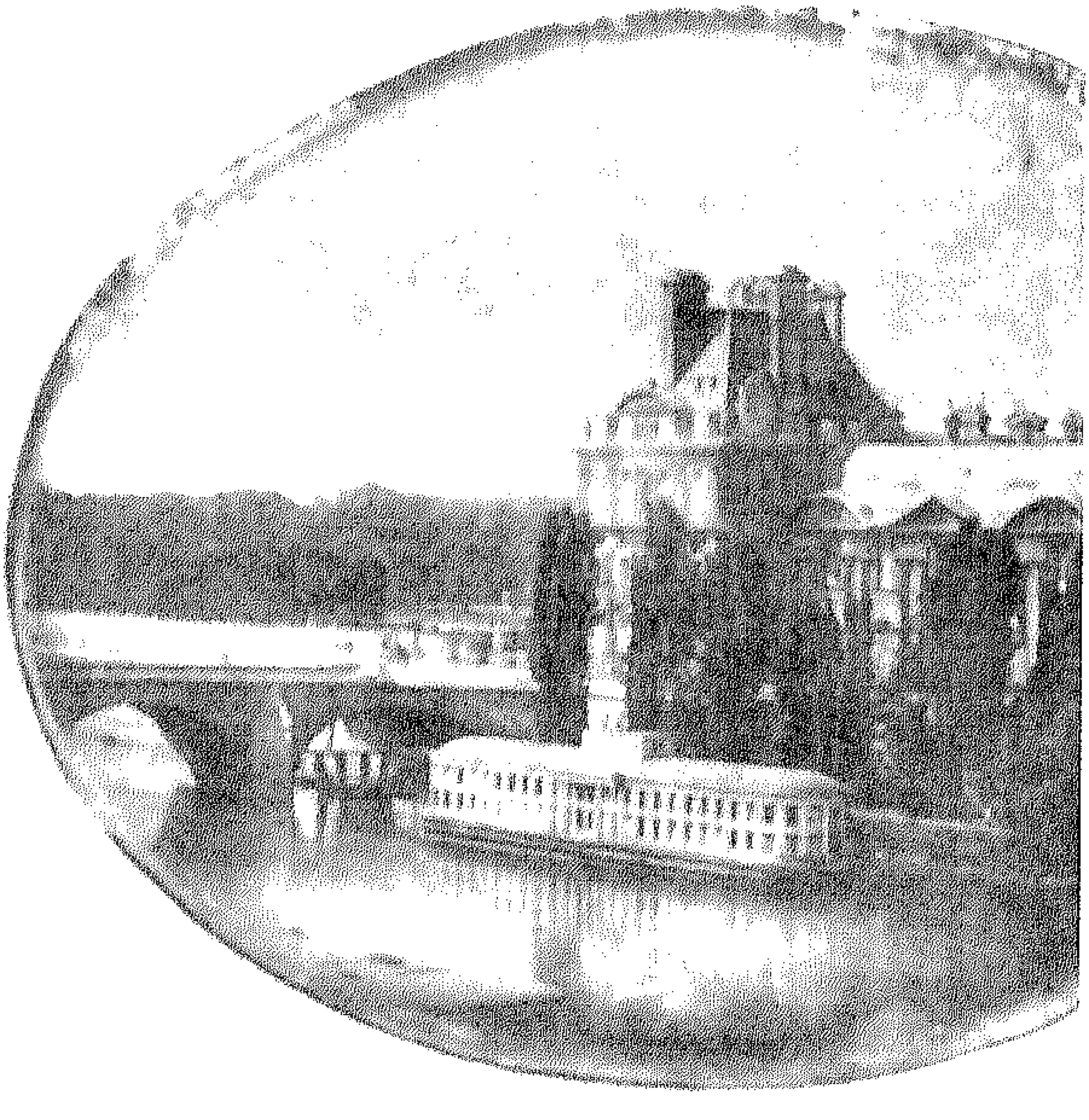
لم تكن الفروق بين طبقات المجتمع الأمريكي في عام ١٨٤٠، واضحة التميز، واعتمد الصعود الاجتماعي بينها على المبادرة الفردية بالكامل. وكانت الفترة بين ١٨٤٠ و١٨٦٠ التي ازدهرت فيها مبيعات الداجريوتيب في أمريكا، هي ذاتها فترة تحولها من مجتمع زراعي إلى مجتمع صناعي، بسبب الاختراعات التقنية التي لا تحصى، والتي ترجع للعبقرية الأمريكية، كالثلاجة، وآلة الحصاد، والطرق الجديدة للإنتاج بكميات كبيرة، وازدياد حجم شبكة السكك الحديدية وتوسع المدن، الخ. كما شهدت هذه الفترة ميلاد مدن الغرب الأمريكي، والزحف بحثا عن الذهب. وقد وجدت هذه الأمة الشابة، الفخورة بنفسها، في الفوتوغرافيا، الوسيلة المثالية لإشعارها بالدوام. وأسس اليانكي المقدامون والمهرة، (اليانكي: لقب أطلق على الإنجليز الأمريكيين المطالبين بالاستقلال، ثم أطلق هذا اللقب فيما بعد على الشماليين أثناء الحرب الأهلية) صالونات تصوير في المدن. وحيث تحرث الأراضي الزراعية، وفي أماكن مخيمات عربات الرحالة، أقاموا ورش التصوير. وقدرت أعداد الداجريوتيب عام ١٨٥٠ بحوالي ٢٠٠٠. وفي عام ١٨٥٣ قدر عدد الصور التي التقطت بحوالي ثلاثة ملايين صورة في عام واحد فقط، وبلغ الإنتاج

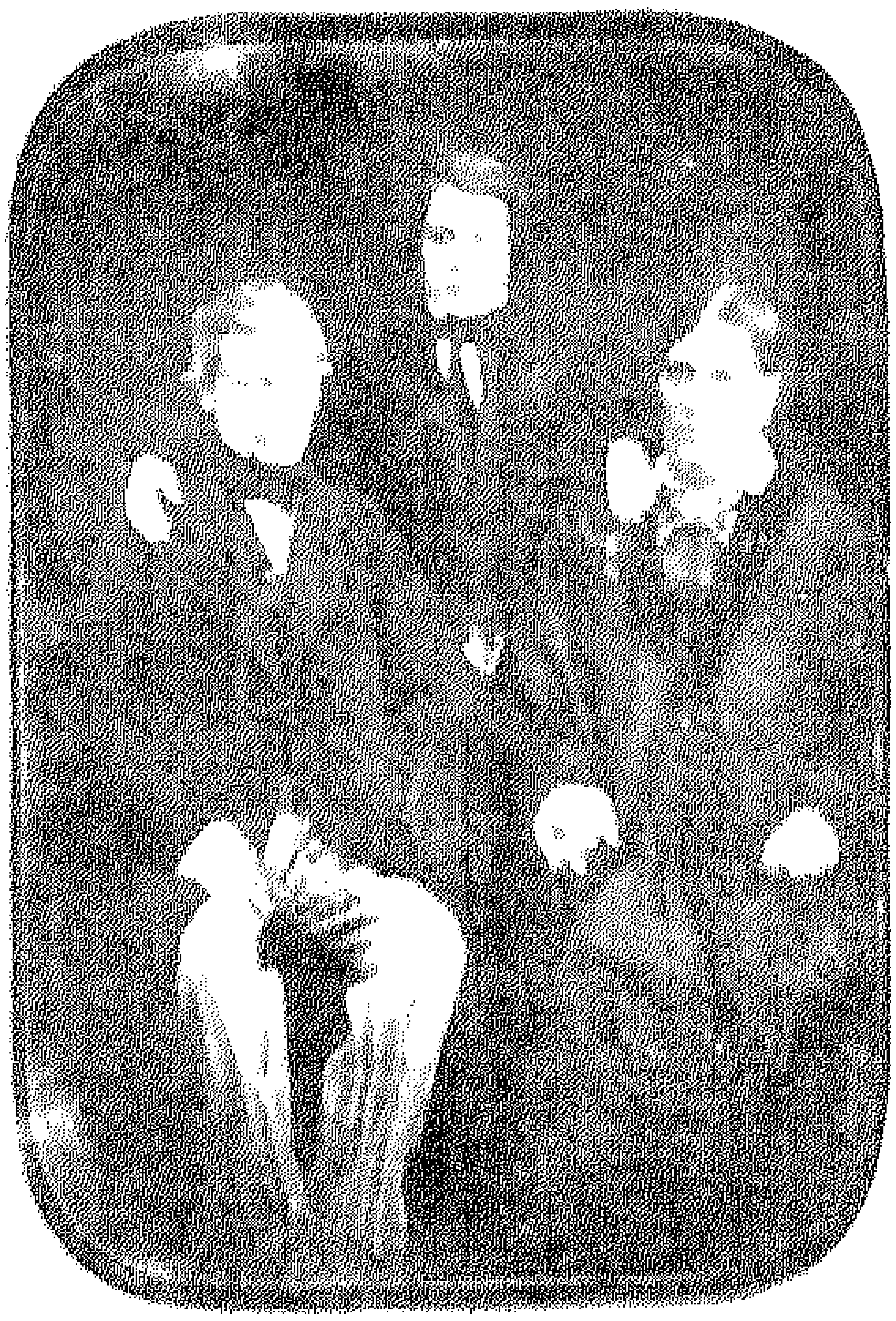
الإجمالي أكثر من ثلاثين مليون صورة فيما بين ١٨٤٠ و١٨٦٠. وتراوحت الأسعار بين ٢,٥ و٥ دولارات للصورة حسب المقاس، وبلغ ما أنفقه الأمريكيون على البورتريه الفوتوغرافي عام ١٨٥٠ ما بين ٨ و١٢ مليون دولار، أي ما يقرب من٩٥% من حجم الإنتاج الفوتوغرافي(٤٥). ووجدت الديمقراطية الأمريكية الشابة في الفوتوغرافيا، وسيلة تلائم احتياج الأمريكيين- الفخورين بنجاحهم- للتعبير عن ذواتهم.

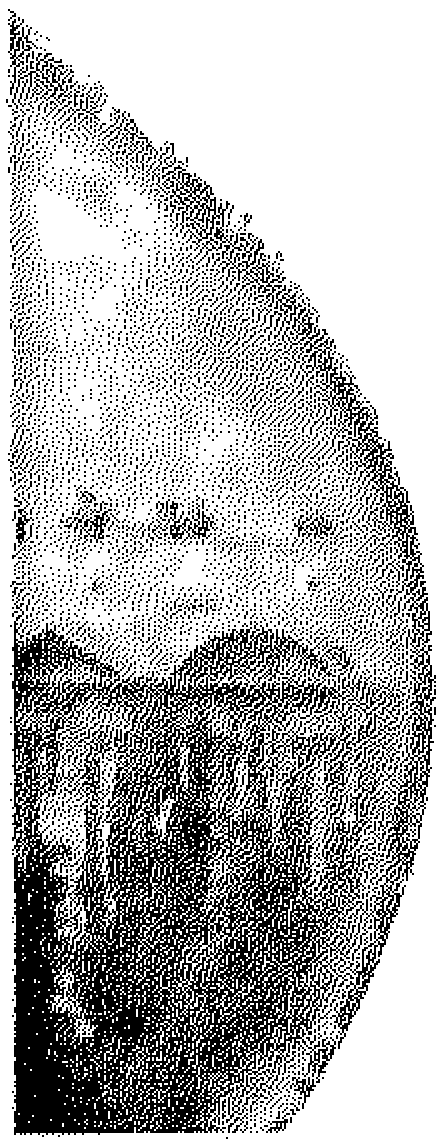
تحقق تقدم الفوتوغرافيا عندما استبدل لوح الفضة ــ الذي لم يكن يسمح بعمل نسخ ــ بالسلبية الزجاجية، مما ساعد على ملء النقص في صور ألواح الفضة، وساعد على تطور صناعة البورتريه. واكتشف الرسام لوجراي Gray Le طريقة جديدة تعتمد على (نوع من الغراء اللاصق) الكولوديون Collodion، فتحت الطريق أمام البورتريه الفوتوغرافي، وأمام تطور أفرع أخرى في الصناعة، مثل آلات التصوير، والصناعات الكيميائية المرتبطة بلوح الفضة، وتطوير صناعة ورق التصوير والصناعات الصغيرة المرتبطة بها، كالإنتاج الواسع لإطارات الصور والألبومات. وقد اختفت آلة الداجريوتيب بالتدريج، وبدأ الشكل الحقيقي لتاريخ التصوير.

فمنذ ذلك الوقت، حصلت الفوتوغرافيا على قدر كبير من الأهمية، جعلت المشاكل المرتبطة بها يزداد تسارعها، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.









- أول صورة فوتوغرافية فى العالم أبدعها نيسيفور نيابس عام ١٨٢٦
- اللوفر. ج.م. .بتاجر ٨٣٩.
- الداجريوتيب (حوالى ١٨٤٠)

نادار فى سلة منطادة العملاق (١٨٦٣)

المصورون الأوائل

دائما ما تكون الاكتشافات الجديدة سببا في أزمات وكوارث. فمعها نجد مهنا قديمة تختفي ومهنا جديدة تظهر، لأن ميلادها يعني تقدماً، ويعني أيضا أن الأنشطة القديمة المهددة من المهن الجديدة، محكوم عليها بالاختفاء.

وفي وقت ظهور اختراع الفوتوغرافيا، بدأ تطور فن البورتريه تحت أشكال الرسم بالزيت، والبورتريه المنمنم والمحفور، كما كان رواجه، أي البورتريه، يقوم في الأساس استجابة لمتطلبات البورجوازية المتوسطة. وكانت سرعة تطور الفوتوغرافيا كبيرة بدرجة أفقدت فناني أشكال البورتريه التقليدية أسباب وجودهم، وتحول بعضهم بشكل قسري إلى المهنة الجديدة ــ البورتريه الفوتوغرافي ــ كما أن الفنانين الذين هاجموا الفوتوغرافيا بالأمس كأداة لمهنة "بدون روح أو عقل"، لا يوجد بينها وبين الفن أي رباط، هؤلاء أنفسهم، عندما قهرت الحاجة الاقتصادية موقفهم المعارض، اضطروا إلى تبني الفن الجديد، واستعماله كوسيلة تعبير. وقد

ساعدتهم خبراتهم السابقة على ذلك. وفي واقع الأمر لم تكن كفاءتهم الفنية هي العامل الوحيد في جودة إنتاجهم، إنما حرفيتهم العالية أيضا[٤٦]. كما مدهم الاكتشاف التقني بفكرة شكل فني جديد، فقد أعطاهم اتجاها، وفرض عليهم أيضا واجبات.

نلاحظ في بدايات البورتريه الفوتوغرافي، أمرا واقعا ذا أهمية غير عادية. فالفوتوغرافيا وهي على أعتاب تطورها، وبالرغم من بدائية تقنياتها، امتلكت جماليات فنية غير عادية. كما نلاحظ حدوث حالات من التراجع في هذه الجماليات بشكل مرحلي كل عشر سنوات، "ومن المؤكد أن هناك أسبابا عميقة تكمن وراء ذلك وتتمثل في ممارسة الفنانين المصورين لنشاطهم في العشر سنوات الأولى التي سبقت آلة تصنيع الفوتوغرافيا[٤٧].

لم يكن هؤلاء المصورون الأوائل يدعون بأن عملهم هذا ينتمي للفن، فقد كانوا يعملون لأنفسهم في أغلب الأحيان، بشكل متواضع، ولم يطلع على أعمالهم إلا دائرة محدودة من الأصدقاء. وإنما كان أصحاب هذا الإدعاء هم تجار الفوتوغرافيا، لجذب الجمهور عن طريق وصف أعمالهم بالفن، على الرغم من افتقاد أعمالهم لأي طابع فني.

وقد خرج عدد كبير من المصورين الأوائل من الوسط المسمى البوهيمي، فكانوا إما رسامين لم ينجحوا في تحقيق اسم لهم،

أو كتابا يجاهدون بصعوبة في حياتهم من خلال كتابة مقالات للصحف من آن لآخر، أو فناني منمنمات وحفارين، تعاني حياتهم العملية من صعوبات، بسبب الاختراع الجديد، أي بإيجاز كل أشكال المواهب المتوسطة والمحدودة التي لم تستطع الوصول للجمهور. ووجد كل هؤلاء في التصوير وسيلة للبقاء بشكل أفضل[٤٨].

واكتملت تقنيات التصوير في بداية النصف الثاني للقرن، بما مكن من الاستغناء عن المحترفين ذوي المعرفة الخاصة. فقد خرجت الفوتوغرافيا من مجال التجربة العلمية. ووفرت الصناعات المتخصصة المواد الأولية. ولم يعد تحضير أحماض الإظهار والتثبيت يحتاج إلى خبرات كيميائية خاصة. كما توافرت آلات التصوير بمقاساتها المختلفة عند عدد كبير من صانعي العدسات، وبالإضافة لذلك، نشرت أكثر من سلسلة كتب سهلة القراءة لشرح عمليات التصوير بدقة، مما سهل التعامل معه للجميع، وببضع مئات من الفرنكات فقط، أصبح من الممكن عمل ورشة تصوير بعد انخفاض الأسعار.

في نفس الوقت، وكما أشرنا من قبل، استمر تطور البورتريه الفوتوغرافي من خلال خطين متضادين، أحدهما، صاعد والآخر هابط، وسيكون موضوع الجزء الأول لهذا الباب، هو الفنان المصور.

أحد أهم مصوري تلك الفترة، هــو رســام الرســم العــادي والكاريكاتير فليكس تورناشون نادار Nadar Felix Tournachon الذي افتتح ورشة للتصوير بشارع سان لازارLazar Saint ســنة ١٨٥٣ في باريس، وتعتبر حياته مثالا نموذجيا لظهور أول فريق من الفنانين المصورين. ولد في باريس سنة ١٨٢٠[٤٩] وأمضى شبابه في ليــون Lyon، حيث استقرت عائلته منذ عدة أجيال. وكان والــده صــاحب مكتبة، كعادة العائلة، وناشرا وصاحب مطبعة. وكان ينتمي للطبقــة البرجوازية المثقفة المؤيدة للملكية، ذات التأثير في أوساط المجتمــع الراقي. وكان من المعتاد والمؤكــد أن يــتعلم أولاده. وقــد أرســل تورناشون ابنه فليكس لباريس للدراسة بمدرسة بوربــون bourbon، لتأهيله لدخول الجامعة، ولكنه لم ينتظم في دراســته، فابتعــاده عــن سلطة والده منحه درجة كبيرة من الحرية. لكنه اضطر بعــد ذلــك، تحت ضغط العائلة أن يدرس في كلية الطب الثانوية بليــون، ولكــن اهتمامه بالأدب كان أكثر من اهتمامه بدراســة التــشريح. وتوقفــت دراسته بعد إفلاس والده، بسبب إنفاقه الضخم على نشر كتاب فــاخر لبيفون Buffon، وقاموس بسبع لغات[٥٠]. ولم يندم فليكس كثيرا على انقطاع دراسته، وإن اضطر للبحث عن وسيلة لكسب العيش، فاتجــه إلى المجال الذي كان يشغله أثناء دراسته، وهو الأدب. وبــدأ يكتــب وعمره ثمانية عشر عاما بعض المقالات تحت اسم مستعار(نــادار)، وتعاون مع بعض الصحف مثل صحيفة جريــدة ومنــارة التجــارة Journal et Fanar de Commerce، وبين الاستراحة الليونيــة (نــسبة

لمدينة ليون) l'Entre Acte Lyonnais[٥١]. ثم عاد إلى باريس في سن الثانية والعشرين، حيث انخرط في الحياة الاجتماعية والثقافية. كان تعداد باريس في ذلك الوقت (١٧٧٦) حوالي ستمائة ألف، وبلغ مليونا عام ١٨٤٠[٥٢]. وكان المثقفون يفدون على المدينة بأعداد كبيرة، تشدهم حياة المغامرات في باريس. باحثين فيها عن الإثارة وعن فرص للثراء. وكان نادار من هؤلاء، يرجو خلق علاقات مع الوسط الفني، وبفضل أحد أقربائه، جافارني Gavarni رسام الكاريكاتير في صحيفة ساخرة من صحف تلك الفترة، هي صحيفة لوشاريفاري Charivari LE أي الضجيج (التي كانت تساند دوميه Daumier في انتصاراته الكبيرة). تم دفعه إلى ممارسة الكاريكاتير هو أيضا. ولأنه لم يكن يمتلك ما يسمح له بالتعلم في مدرسة، فقد علم نفسه بنفسه، وبدأت رسومه الكاريكاتورية في الظهور، كما كتب لبعض المجلات مثل فوج (Vogues)، ولو نيجوسياتور le Negociateur ولو أوديانس l'audience. كما بدأ في دراسة فن التصوير الزيتي، فأي شكل أو ملمح فني كان يجذبه. ثم بدأت أخباره في الظهور سريعا في مجلة لوكورسير le Corsaire[٥٣]. وسرعان ما اندمج مع مجموعة من الأصدقاء يعيشون بنفس الطريقة: "بدون نقود أو بالقليل جدا منها"، يكانوا سكنون في فنادق رخيصة، أو في غرف الأسطح بالحي اللاتيني "غير عابئين بما يأتي به الغد" منجذبين لحياة الفنانين الحرة وشاعريتها.

ولم تكن الكهرباء قد عرفت بعد، فكان الحي اللاتيني يعتمد في إضاءته على بعض الفوانيس القليلة المبعثرة هنا وهناك، تنير شوارع ضيقة سيئة الرصف. وكانت وسيلة النقل الوحيدة في عـــام ١٨٣٦، عبارة عن حافلات عامة (أومنيبوس) لم يكن عددها يزيد عن المائـــة في كل باريس. وفي المقاهي ومحلات الألبان الموجودة على الضفة اليسرى للسين، حيث يتجمع صغار الموظفون الحرفيـــون والعمـــال، والطلبة، تعرف نادار على بعض أعضاء الحركة البوهيمية وانـــدمج في وسطهم[٥٤]، وكان من بيـــنهم مـــورجي Murger, وشـــامفلوري Champfleury، ودلفو Delveau، وآخرين صاروا أصدقاء مقـــربين لنادار، أسسوا معا عام ١٨٤٣ ناديا أسموه نادي شاربي الماء Club des Buveurs d'Eau، تـــدور فيـــه مناقـــشاتهم حـــول الأدب وموضوعات أخرى عن الفن[٥٥]. وقاد معهم نـــادار "الحيـــاة الغيـــر منتظمة للبوهيمية Bohem la[٥٦].

كان وجود الحركة البوهيمية في وسط المجتمـــع، فـــي تلـــك الفترة، ظاهرة مميزة. وقد بدأ الإحساس بتدخل التصنيع في مجـــالات الفن المختلفة، كما ظهرت بصما ته في المجالات الأكثر غرابةً عـــن التطور الاقتصادي، مثل الأدب. وشـــهدت التحـــولات التـــي كـــان موضوعها الأدب، الضوء أولاً فـــي الـــصحافة. ثـــم التوســـع فـــي الإعلانات، التي تشكل المورد الأساسي في الصحافة، وأدى ظهـــور

الروايات المصورة عام ١٨٣٦، إلى تغيرات أساسية دفعت إلى تطوير أدب جديد صناعي.

وقد اتجهت بعض الصحف لتنظيم نفسها بطريقة جديدة، أصبحت فيما بعد نموذجا تحتذي به الصحف الأخرى في ظل المنافسة الحرة للاقتصاد الرأسمالي، وقد انخفضت أسعار الاشتراكات كنتيجة أولى لهذا التنظيم الجديد، فتضاعفت ثلاث مرات عما سبق، كما زادت مساحة الصفحة. ونتيجة لذلك اتخذ الأدب طابعا مختلفا، خاصة الأدب الصحفي(٥٧). وقد وجدت الصحف نفسها مضطرة للانحناء أمام الذوق الشعبي وذوق الأعداد الكبيرة من المشتركين حتى لا ينخفض عدد القراء. أما بالنسبة للكاتب، فقد أصبحت النقود هي معيار السوق الأدبي وهي التي تحدد طبيعة إنتاجه الأدبي(٥٨).

وهنا، طرح وضع الفنانين في المجتمع البرجوازي إشكالية جديدة. فحتى في فترة الملكية المطلقة، كانت العلاقة بين الفنان وزبونه علاقة شخصية اتخذ فيها الفنان وضع الحرفي، وقد اختفت هذه العلاقة المباشرة بين رب العمل والعامل لديه في ظل النظام الرأسمالي. لذا ظهر مكانه الفنان الحر في وسط حر من العملاء الذين، إذا لم يساير الفنان ذوقهم السائد، أرسلوه غير مأسوقاً عليه إلى منازل الإيواء l'Hôtels-dieu أو المشرحة(٥٩).

وبفضل التعليم، الذي أصبح ديمقراطياً بفعل الثورة البرجوازية، لم يعد الفن كما كان من قبل، امتيازا خاصا يتمتع به بعض النبلاء أو كبار البرجوازيين المثقفين، وأصبحت ممارسة الفن متاحة لكل طبقات المجتمع. وتبعت ذلك تغيرات حاسمة داخل البناء الاجتماعي لأوساط المثقفين الفرنسيين. وفي حوالي عام ١٨٤٣، أي بعد أربع سنوات من امتلاك الدولة لاختراع آلة الفوتوغرافيا ظهرت في باريس لأول مرة طبقة بروليتارية مثقفة هي البوهيمية.

لم تكن البوهيمية، كإسم وشكل جديدين، عام ١٨٤٠، تشكل كيانا واحدا متجانسا، فالأفراد الذين شكلوا القطاع الأكثر تميزاً والذين شكلوا القطاع الأكبر من فرنسا الشابة، اقتربت أعمار أكثرهم من سن الأربعين، في حين كان نادار وأصدقاءه في أوائل العشرينات أو قريبا من ذلك[٦٠]. وتكون قطاع كبير من المجموعة الأولى من أشخاص من الأوساط الفنية وصلوا لشأن جيد وكانوا يتمتعون بوضع وشهرة متميزين. وكان الجميع تقريباً يعتمدون على التأييد الشعبي، وكانوا يمارسون كفنانين وكتاب تأثيراً كبيراً. كان قطاع كبير منهم ينتمي في أصوله إلى البرجوازية الكبيرة، ويقوم في بعض الصالونات بممارسة دور هام. وفي المقابل، فيما يختص بالشريحة الدنيا للبوهيمية، التي كانت فعلاً بروليتارية، لم ينجح إلا عدد قليل من أفرادها؛ جاءوا جميعهم من أصول تنتمي لبورجوازيات المدن الفرنسية الفقيرة، ومن الريف، ومن أبناء حرفيي المدن الكبيرة، أو كحالة نادار من أصول غنية افتقرت[٦١].

وقد حاول نادار كأصدقائه، توفيق أوضاعه عن طريق بيع مقالات ورسوم. لكن الأمور سارت إلى الأسوأ بالنسبة له وبالنسبة لأغلبية الأصدقاء. فلم تكن الطلبات تفي بما يقيم أودهم. كما لم يكن هناك عدد كبير من الصحف التي يستطيعون العمل معها. فالبرجوازي الطيب لا يريد سماع أي شيء عن هذه المجموعة ذات السمعة السيئة، وفي أوساط جماعة البوهيمية كان لقب البرجوازي من أسوأ أنواع السباب(٦٢)، وكانوا يشعرون بأنهم على هامش المجتمع، ومن جهة أخرى، بسبب بؤسهم الاجتماعي، كانوا يمثلون الجيل الشاب الذي، بسبب من موقفه الثقافي النابع من وجوده على هامش المجتمع ومن أصوله الاجتماعية، وجد نفسه في حالة معارضة مع الطبقة البرجوازية المسيطرة ومفاهيمها الفنية. كما ساهت السياسة الفنية والأدبية الوسطية في وأد كل امكانية لعرض أفكار الجماعةالبوهيمية ومضامينها، فأغلبية قراء الصحف والمجلات ممن كانوا يحتقرون الجماعة.

في البداية، قاد نادار حملته ضد البرجوازية مستعملا قلمه وفرشاته(٦٣)؛ وانضم سنة ١٨٤٨ للمثقفين في حملتهم لمساندة الثورة عن طريق الملصقات، وساهم معه بحماس شديد، أحد أصدقاءه المقربين في تلك الفترة التي أعقبت الثورة هو: لوي بلان Louis Blanc(٦٤). وقد عمل بعد الثورة في بعض الوظائف، مما جعله

يحصل على دخل معقول. ففي البداية عمل كسكرتير دائم لشارل ديليسبس de Lesseps Charles، ثم بعد فترة انتقل للعمل كسكرتير دائم أيضا للنائب ف. جراندان V.Grandin ، وكان الاثنان أصحاب أفكار جمهورية مثله. وسرعان ما ترك العمل بعد انتهاء الثورة وسافر مع صديقه فوشري Fauchery إلى بوسناني Posnanie للمساهمة في انتفاضة بولندا، لكنه اعتقل لسوء الحظ، ربما لكونه ثوريا معروفا، وتم احتجازه في اليزبن Eilesben طوال فترة الاضطرابات[٦٥].

عند عودته لباريس، انغمس كلية في الأدب، فكتب مقالات وقصصا قصيرة، كما نشر كثيرا من الرسوم والكاريكاتير. وفي عام ١٨٤٩ أسس المجلة الكوميدية Revue Comique la، كما رسم كاريكاتيرات هزلية لـ جريدة للضحك, (le Journal Pour Rire)، ولـ شاريفاري Charivari ، وتزوج في سن صغيرة، واستمر على منواله القديم في الإنفاق والإسراف بعد الزواج، مما جعله يواجه صعوبات مادية دائمة، خاصة وقد أضيفت بعد الزواج أعباء جديدة عليه. وأثناء زيارة صديقه شافت Chavette لمنزله، اشتكى له نادار ظروفه المادية الصعبة. وأخبره صديقه عن إمكانية شراء مجموعة تصوير كاملة ببضع مئات من الفرنكات، من صديق له يريد التخلص منها، واقترح عليه العمل كمصور فوتوغرافي[٦٦]. وطلب تجربة هذه

المحاولة على الأقل، فالمهنة تتبئ بالازدهار وبعائد جيد جداً منه. وقد رفض نادار الفكرة التي صدمته قليلاً في البداية، فقد كان له الكثير من التحفظات على الفوتوغرافيا ككل فناني هذا الوقت. فقد امتهن الفوتوغرافيا كثير من العناصر المشبوهة، مما أفقدها اعتبارها: "أأترك الفن؟ لا أرى إلا كسب المال". وتردد نادار كثيرا بين ترك الفن وفكرة كسب لقمة العيش، ولكنه سرعان ما وافق على فكرة العمل كمصور بسبب احتياجه المادي. وفي سنة ١٨٥٣، أي بعد أربعة عشر عاما من تبني الدولة للفوتوغرافيا، افتتح نادار ورشة للتصوير وعمره ثلاثة وثلاثون عاما، في ١١٣ شارع سان لازار.

تدفق على ورشة نادار ــ الذي اشتهرت صوره ــ كل الشخصيات الهامة في الفن والأدب والسياسة، للحصول على بورتريه فوتوغرافي، وفي سنوات قليلة أصبح من الشخصيات اللامعة في باريس، وتحول الأتيليه إلى مكان لالتقاء الصفوة المثقفة من أمثال الرسام اوجين ديلاكروا Delacroix Eugene، والرسام جوستاف دوريه Dore Gustave، والمؤلف الموسيقي جياكومو ميربير Meyrbeer Giacomo ، والكاتب شامفلوري، والناقد سان ــ بيف Saint-beuve، والشاعر بودليرBeaudlaire، ورجل الثورة باكونينBakounin وآخرون من الشخصيات الهامة في تلك الفترة(٦٧). وقد أظهرت آلة التصوير بكفاءة عالية كل هذه الرؤوس

ذات الطابع الخاص، فقد كانت تربطه بأغلبية الواقفين أمـــام عدســـته مشاعر الألفة والصداقة، والاهتمامات الفنية المشتركة. وبرغم عمله الجديد، لم يترك نادار رسم الكاريكاتير أو الكتابـــة، واســـتمر فـــي التعاون مع صحف مختلفة.

كان أوائل زبائن المصور الذين جذبهم البورتريه الفوتوغرافي للوقوف أمام العدسة من البرجوازيين، خاصة الفنانين والمثقفين بمـــا لهم من دعاية في وسط البرجوازية. ولم يكن مـــن الـــصعب علـــى الممثلة التي تقف أمام الجمهور كل ليلة، أن تقـــف للحـــصول علـــى صورة مطابقة لها تماما مطبوعة على لوح حساس، وقبل الفنـــانون بسهولة فكرة التعرف على البدعة الجديدة، لعدم ارتبـــاطهم بالتقاليـــد وعادات الحكم المسبقة، التي تتصف بها البرجوازية الصغيرة, التـــي كانت تتابع التقدم التقني بحذر دائم.

وتدهشنا البورتريهات الأولى لنـــادار عنـــدما نقـــف أمامهـــا، فالوجوه تنظر إليك، وتتكلم معك تقريبا، وتأسرك الحياة التـــي تـــشع منها، فهي تستمد قيمتها الجمالية من التفوق الغير عادي، لانعكـــاس الطباع الشخصية على ملامح الوجوه؛ فلا يطغى الدور الذي يلعبـــه وضع الجسم في الصورة، على التعابير الشخصية لأصـــحابها. ولـــم يكن شاغل نادار، في أعماله، البحث عن الجمال الخارجي للوجـــه، إنما كان يبحث عن التعبير الخاص الذي يظهـــر طبيعـــة الإنـــسان.

وتنتمي الرتوش، بما تسببه من مسح ونزع أي تعابير على الوجـوه إلى فترة لاحقة في تاريخ التصوير، لكن الرتوش كان دورها يقتصر بالنسبة لنادار على إزالة بقعة بيضاء تظهر في الـصورة بـسبب أو آخر, وسوف نعود لمسألة الرتوش, والدور الذي لعبته في تطور ذوق الزبون وتغيره.

عندما نتأمل اليوم بإعجاب تلك الصور الأولى، نجـد أنفـسنا أمام تساؤل: كيف نجح المصورون الأوائل في تحويل آلة التـصوير إلى أداة فنية؟ في حالة نادار، من المؤكد أننا سنجد الإجابة في كونـه فنانا حتى النخاع، يمتلك حساسية في التذوق ساعدته علـى التعامـل المحسوب مع عملية التصوير، ولكن الأكثر أهمية قبل أي شئ أخر، هو ارتباطه بعلاقات شخصية وصداقات مع أصحاب البورتريهـات، وكان مهتما بشكل شخصي بتطور ومستقبل كل منهم. لم يكن للسعر تأثير على العلاقة بين المصور وصاحب الصورة، إذ لم تكـن آلـة الفوتوغرافيا نفسها قد تحولت بعد إلى سلعة؛ ولذلك لم تعتمـد قيمـة أعماله على التقييم المادي، المترجم إلى أموال توضع في البنك. كان ذهاب الفنانين للتصوير عند نادار، بإرادتهم وعن رغبة حقيقية فـي الحصول على صورة من صنعه. وفي ذلك الوقت وتلك المرحلة من التطور التقني للتصوير، كان نجاح الصورة يعتمد بشكل كبير علـى المجهود الذي يبذله صاحب البورتريـه نفـسه. "إن قـوة التركيـب

البنيوي، هي العامل الرئيسي الذي جعل من هذه الـصور المـضيئة بتواضعها، أعمالا دافئة بشكل عميق ودائم، شأنها شأن أي بورتريـه مرسوم جيدا، وهذا ما تفتقده الصور الحديثة(٦٨).

وتعد بورتريهات نادار نماذج جيدة للمرحلة. فأعماله وأعمـال بعض المصورين الذين عملوا في نفس الفترة، ونفس الظروف، مثل كارجا Carjat، وروبنسون Robinson، ولوجراي Gray Le، وآخرين تعتبر أعمالا فنية وتنتسب للفن. وكان أهم ما يميز تلك الفترة بـشكل أساسي، هو الوعي الحرفي وغياب الإدعاء، مع تميزها أيضا بالعقلية المثقفة لمن مارسوا المهنة، ومـن الـصعب ألا نـشعر بالإعجـاب والعرفان، اللذين يستحقهما فنان، عندما نتأمـل البورتريهـات التـي صورها نادار لبودلير. لكن هذه الطريقة في العمل لم تكـن لـتلائم نادار، فأغلب زبائنه من الأصدقاء، الذين لا يملكون نقوداً أكثر منـه، ولم يكن للعائد المادي قيمة تذكر، فقد كان يقوم بعمله أساسـا بـدافع الصداقة. لذا قرر نادار العودة بالكامل للصحافة، تاركا الورشة التـي توجد الآن بالقرب من البانتيون Pantheon لأخيه. ولم يدم الابتعاد إلا مدة قصيرة، فقدعاد ثانية إلى الورشة، التي كانت تعد برغم كل شئ، بدخل مضمون، لو أنه قبل العمل تبعا لأذواق الزبائن الجدد، القادمين من أوساط أخرى. وهنـا تبـدأ مرحلـة أخـرى لطـابع وشـكل الفوتوغرافيا، وجد المصورون فيها أنفسهم مجبـرين علـى توفيـق مهنتهم مع ذوق جمهور جديد، عماده البرجوازية الغنية.

تسببت عودة نادار للفوتوغرافيا في مشاكل بينه وبين أخيه ادريان Adrien، وصلت إلى القضاء، بسبب الاسم "نادار"، الذي استعمله كل منهما في ممارسة المهنة. وأقرت المحكمة له وحده بالحق في استعمال هذا الاسم، الذي اشتهر في الأوساط البرجوازية، ومن ثم بدأت أرباحه في الصعود، ووصل سعر النسخة من البورتريه إلى مائة فرنك، مما سمح له بالاستعانة بمساعدين. وفي نفس الفترة أثار الأخوان جودار Godard، الكثير من الأحاديث في كل باريس، بسبب اهتمامهم بمشاكل الملاحة الجوية، واستحوذ طيرانهم بالمنطاد فوق باريس على اهتمام كل الباريسيين. لذا اجتذبت محاولات الطيران، نادار صاحب العقلية الباحثة، الخصبة، والطموحة، وفكر في التصوير من المنطاد[٦٩]. وتحمس لتنفيذ الفكرة، ولم تنجح المحاولات الأولى بسبب التقنية البدائية لآلة التصوير ــ كانت هذه فترة العمل بواسطة الغراء اللاصق "الكولوديون" المرطب ــ رغم أن نادار أنشأ كابينة مظلمة في قارب المنطاد لتحضير الألواح. يضاف إلى هذه الصعوبات مسألة طول زمن التعريض. لكنه في النهاية في خريف ١٨٥٦ استطاع تنفيذ أول لقطات له[٧٠].

أثارت هذه التجربة ضجة كبيرة، وبدأ التفكير في الإمكانيات التي تتيحها مثل هذه التجربة، وخاصة في المجال الحربي. وفي أثناء الحصار الألماني لباريس في فترة لاحقة، تم تعيين نادار قائدا لفرقة

من طياري المنطاد ـ خاصة وأنه حصل على حق الاختراع ـ فكان مكلفاً بمتابعة تحركات الألمان من كابينة منطاد يرتفع فوق ميدان سان بيير Pierre Saint وتصوير هذه التحركات إن أمكن[٧١].

وبلغ اهتمامه بالطيران حدا بعيدا وقرر تعلمه مع الأخوة جودار ومن ثم وقع معهما عقد ينص على أن يشترك معهما في تحسين وتكبير حجم المنطاد. ونفذ منطادا ضخما، بمروحة أطلق عليه اسم العملاق Geant Le على أمل تحقيق علامة أو ذكرى خالدة من هذا الاختراع، وكان تحديد اتجاه المنطاد هو أهم الصعوبات التي اعترضت التحليق بالمنطاد؛ فمن السهل الارتفاع بالمنطاد لبضع مئات من الأمتار، الذي سرعان ما يصبح تحت رحمة تيارات الهواء. لكن ثقة نادار في اختراعه كانت قوية. واجتمع أهل باريس يوم ٤ أكتوبر ١٨٦٣ لمشاهدته وهو يرتفع بمنطاده. وفشلت المحاولة الأولى واتجه المنطاد إلى "مو" Meaux ليرسو بها، واصطحب نادار في المرة الثانية زوجته وكثيرا من الأصدقاء، وفي هذه المرة اتجه المنطاد إلى "هانوفر" Hanovre حيث اصطدم بالأرض بطريقة كادت أن تودي بحياته وحياة من معه، وفشلت التجربة الثانية. ثم حاول مرة أخرى في شهر سبتمبر مرة أخرى في ليون. واستهلكت هذه المحاولات مبالغ ضخمة بشكل واضح، كما تكلف المنطاد العملاق مبالغ ضخمة جدا. وبعد مداولات كثيرة استطاع نادار إقناع الأخوة جودار،

شركاءه، بتحمل نصف الخسارة[٧٢]. ومع ذلك لم يستطع إصلاح وضعه المادي. ومرة أخرى وجد نفسه يعاني من الفقر، مكبلا بالديون، مما اضطره للعودة مرة أخرى للفوتوغرافيا، والتفرغ لها.

وإذا اعتبرنا حياة نادار ملخصا لتطور حياة المصورين الفنانين، فإن حياة الرسام جوستاف لوجراي Le Gray Gustave توضح لنا النهاية.

ولد لوجراي في باريس وتتلمذ على يد الأب بيكو Picot Pere الذي ذاعت شهرته أثناء ملكية يوليو ، وكانت أعماله امتدادا لتقليدية دافيد David، وجيرار Gerard وجيرود Girode؛ وكانت له مكانته في فن هذه الفترة، التي لمعت فيها أسماء ألو Alaux، وستوبن Steuben، وفرنيه Verné، وآخرين من المشاهير الذين أسهموا في إنجاز قصر فرساي. ولم يجد لوجراي في تلك الدوائر الفنية، المثيرات الفنية والدوافع التي يبحث عنها، ولم يكن هذا مستغربا، فهؤلاء الفنانين ينتمون بوضوح إلى الوسط الذي يسمى بالوسط المحترم. وبرغم صغر سنه، فقد كان رب أسرة، وفريسة دائماً للصعوبات المادية، فلا يعرف حتى كيف يحصل على الضروريات، وكان يهرب من الصعوبات المادية والمشاكل الفنية إلى معمل صغير أقامه بالقرب من ورشته، في طريق قريب من حاجز كليشي Clichy. وكان يمارس تجارب الكيمياء شأنه شأن كثير من الفنانين

في تلك الفترة، واهتم كثيرا في تجاربه بالبحث عن الألوان الأساسية. وفي تلك الفترة اهتم بالجانب الكيميائي لاختراع التصوير، ووصل به الحال إلى أن خصص له كل وقته، بعد عدة سنوات من البحث والتجارب توصل إلى الطريقة الجافة للغراء اللاصق "الكولوديون" Collodion، التي كان لها دورا واضحا وحاسما في تاريخ التصوير. وانتهى به الحال مثل كثير من فناني تلك الفترة إلى العمل كمصور فوتوغرافي، على أمل زيادة موارده من خلال ممارسة هذه المهنة المبشرة، وبتشجيع من عائلته وأصدقائه، اعتزل الرسم ليصبح مصوراً. وساهم معه أحد الأثرياء، هو الكونت دوبريج Brige de كشريك في مشروعه، وأجر له منزلا يستقر فيه بضاحية باريسية في ذلك الوقت، حيث يوجد الآن الحي الفني لامادلين Madeleine la وكان هذا الحي مأهولا بالكاد ببعض السكان، ويمر به بعض الأفراد الذين يتسكعون أمام المحلات القليلة، في وقت كان سعر الأرض لا يزيد عن سعر رغيف من الخبز. فلم تكن باريس قد امتدت بعد في اتجاه الغرب، ومع ذلك يمكننا القول بأن هذا المكان كان اختياراً ناجحا، ففي نفس المنزل، وفي نفس الوقت ظهرت ورشتان للتصوير الفوتوغرافي، فقد استقر الأخوان بيسون Bisson، حيث افتتحا محلا أنيقا، جذب المارة من خلال الصور الجميلة المعروضة لمكتبة اللوفر، ولسويسرا.

ولد الأخوان بيسون في باريس، الأول عام ١٨١٤، والثاني ١٨٢٦، لأب يرسم الشعارات، وعمل الابن الأكبر في البداية كمهندس معماري. وعين في الإدارة البلدية، وبدأ الاهتمام بالكيمياء في تلك الفترة، وتتلمذ على يد دوماس Dumas، وبكريل Becquerel. وبعيدا عن التصوير، اخترع طريقة لطلاء البرونز، والزخرفة بالسلك بسبيكة من الحديد والزنك، أصبحت ذات فائدة صناعية هامة، وذات عائد اقتصادي معتبر. أما الأخ الثاني فقد تعلم على يد الأب بيكو ممارسة الرسم على الأثاثز وقد اشترك الأخوان بعد ذلك في التصوير بالداجريوتيب، وشأنهما شأن لوجراي استطاعا الحصول على تمويل بالمشاركة حوالي ١٨٤٨، وساعدهم الممول على افتتاح محل جميل في نفس المنزل الذي أقام به لوجراي ورشته الخاصة، بالدور العلوي. وأثار محل الأخوين الكثير من الاهتمام، ليس بسبب الذوق الرفيع ورقي معروضاته فقط، وإنما بسبب إتقان وكمال هذه المعروضات، وتحول المحل بسرعة إلى مكان لالتقاء ذواقة الأدب الرفيع، ومشاهير الفنانين، وكان تبادل الصور الفوتوغرافية بين الزوار الجالسين على أرائك وثيرة في صالون المحل يتم أثناء مناقشاتهم عن تقدم آلة الفوتوغرافيا. ومن بين الأسماء اللامعة التي توافدت على محل التصوير، تيوفيل جوتييه Gautier Theophile، والكاتب لويس كورمنتان Cormentin Louis، وسان فيكتور Saint

Victor، ولوبنجيلي Benguilly le، والناقـد الفنـي جانـان Janin، وجوزلان Gozlan، وميـري mery, وبريـول Preault، والرسـام دولاكروا Delacroix، وليلو Lelaux، وآخرين كثيـرين لا يتـسع المجال لذكرهم، وكانوا جميعهم من المترددين الدائمين علـى محـل الأخوان بيسون. وكان من عادة الـزوار بعـد مغـادرتهم للمحـل، الصعود لزيارة لوجراي ومشاهدة بورتريهاته الفوتوغرافية الجديدة.

وعلى عكس ما كان متوقعاً، كانت كمية الصور المباعة قليلة جدا، بالرغم من التفهم الواسع لهذا الفن الجديد بين الزوار، فالغالبيـة لم تكن تمتلك مالا للشراء. كما كان لوجراي يقدم صوره كهدايا، مع تخيل كمية العمل والمجهود المبذول في عمل نسخة واحدة، خاصـة في ذلك الوقت من بدايات الفوتوغرافيا، وكان الأخوان بيسون يفعلان نفس الشئ بمحلهم بالدور الأرضـي. وانـسحب ممـول لـوجراي، وشريك الأخوين بيسون، عندما شعرا بعدم قدرة الاختـراع الجديـد على الحصول على عائد ذي قيمة. ونتيجة لذلك اضـطر لـوجراي والأخوان بيسون إلى إغلاق الورشة والمحل بعد فترة قصيرة، فلـم يكن أي منهم صاحب عقلية تجارية. ثم جاءت الضربة الفاصلة، التي أجهزت عليهم، ممثلة في ظهور ديزديري Desderi، الـذي اختـرع مقاسا جديدا يسمح له ببيع البورتريهات الفوتوغرافيـة بـسعر يقـل خمس مرات عن اقل سعر موجود. ومن ثم أصبح الخيار هو العمـل

بطريقة ديزديري، والإنتاج الكمي للبورتريهات ونسيان أهمية الطابع الفني، وتوقيع الفنان على عمله، أو ترك الساحة للاتجاه الجديد. وكانت المسألة الفنية تلعب دوراً أساسياً في تفكير لوجراي وتصوره للفن، فرفض قبول الوضع الجديد القائم على "الإنتاج الكمي"، ولم يبق أمامه غير تصفية عمله وإغلاق الورشة، مما سبب له إحباطاً ويأسا، دفعاه للسفر إلى مصر، حيث استطاع الحصول على عمل كمدرس رسم، وعاش بها بشكل غير مستقر، حتى وفاته عام ١٨٦٨.

لم يتبق لنا من أعمال لوجراي، غير بضع عشرات من الصور الفوتوغرافية، تشهد على إمكانياته الفنية العالية، التي استخدمها في التصوير الفوتوغرافي، وتعتبر صورة نابليون الثالث تسجيلاً جيداً لروح الإمبراطور، إذ توضح لنا شخصيته بشكل أفضل من البورتريهات الكثيرة التي رسمت له في ذلك الوقت.

ولعل المصير الذي لقيه لوجراي هو نفس المصير الذي لقيه أغلب أوائل الفنانين المصورين، فلم يلعب الجانب التجاري إلا دوراً صغيراً وهامشياً في عملهم، مما أدى إلى فشلهم، كما سحقهم التصنيع الذي كان يتقدم بسرعة وبدون توقف، في نفس الوقت الذي ارتفعت فيه طبقات اجتماعية جديدة. فلم تكن مهنتهم هي الوحيدة التي اندثرت أو تغير طابعها، وإنما اندثرت معها مهن كثيرة أخرى، بتأثير التطور الصناعي.

ويعتبر مثال نادار إحدى الحالات الاستثنائية القليلة، التي استطاعت الصمود. فبعد نجاح ديزديري في زيادة أعماله وزبائنه، وافق نادار على قبول مقاس الصور الجديد، والأسعار الجديدة، وأدخل الرتوش في أعماله، كما استعان بمساعدين خصيصا لأعمال الرتوش، وأصبح دوره يقتصر على استقبال الزبائن والتوجيه أثناء التصوير. لذا فعلى المستوى المادي، أثرى نادار مرة ثانية، وأصبح بإمكانه شراء المنازل والأراضي. أما على المستوى الجمالي، فإن رضوخه للذوق العام، أفقد صوره الكثير من قيمتها الفنية السابقة التي كانت تتميز بها في السابق، فقد أدخل في فنه مبالغات كثيرة. وأصبح من النادر أن نرى في صوره بعض القيم الجمالية، والخصوصية التي جعلت منه أحد أهم الفنانين المصورين.

ومن الأسماء التي يجب ذكرها، والمرتبطة بتلك الفترة الأولى من عمر التصوير الفوتوغرافي، المصور دافيد اوكتافيس هيل David Octavius Hill. فبعد الاحتفال بإعلان اختراع آلة الفوتوغرافيا ــ الذي كان في مرحلته البدائية للداجريوتيب ــ بأربع سنوات فقط، أي في عام ١٨٤٣ استطاع هيل في انجلترا، بمساعدة تقنية من روبرت ادامسون Adamson Robert، أن يقوم بعمل صور فوتوغرافية جميلة جدا، لم نر مثلها حتى اليوم.

ولد هيل بمدينة بـرث Perht باسـكتلندا عـام ١٨٠٢، لأب صاحب مكتبة، وتوفي عام ١٨٧٠ بأدنبرة، حيث أمضى حياته كلهـا مستمتعا بهدوء هذه المدينة، ومع أن مواطنيه كانوا يقدرونـه بـشكل قوي إلا أنه كان رساما متواضعا، وكانت لوحاته عبارة عن منـاظر طبيعية رومانسية، متماشية تماما مع ذوق هذه الفترة. جاءتـه يومـا فرصة وحيدة لكنها ذات أهمية كبيرة، فقد كلف بعمل ذي حجم ضخم عام ١٨٤٣، وهو المساهمة في تأسيس الكنيـسة الحـرة لاسـكتلندا بأدنبرة. وكان هذا الانفصال مناسبة هامة، اجتمع لها حوالي مـائتي كنائسي في القاعة الكبيرة لتانفيلدِ Tanfield بادنبرة، لإعلان انفصالهم عن الكنيسة العلمانية، وتأسيس كنيستهم المستقلة. وتلقى هيـل طلبـا لتسجيل هذه اللحظة التاريخية ولتصوير أول مجمـع لهـذه الكنيـسة الجديدة. وقرر هيل تسجيل تلك اللحظة بالفوتوغرافيا، بسبب ضـعف قدرته على رسم البورتريه. وكانت طريقة التصوير المعروفـة فـي إنجلترا هي الكالوتيبي Calotypie التي اخترعها فوكس تـالبوت Fox Talbot في نفس الفترة التي ظهرت فيها الداجريوتيب. كان تـالبوت قد استخدم الغرفة المظلمة أثناء زيارته لإيطاليا لتـسهل لـه رسـم المناظر الطبيعية، ومنذ ذلك الحين بدأ أبحاثه في التـصوير، واختـرع سلبية ورقية (نيجاتيف) تتحول إلى الشفافية بمعالجتها بالشمع، امتـازت بإمكانية عمل نسخ منها، وهي إمكانية افتقدتها آلة الداجريوتيب.

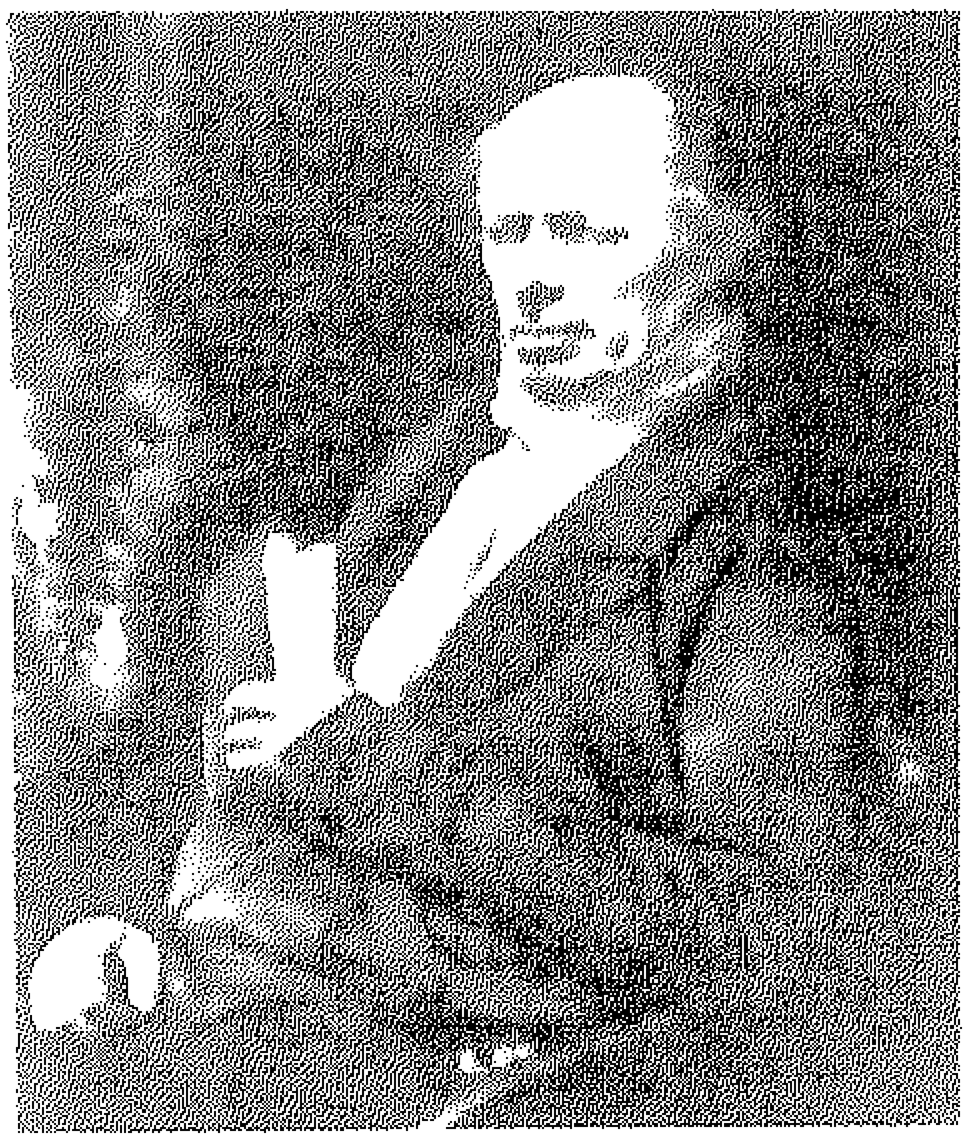
استعمل هيل هذه الطريقة، وآلة تشبه الداجريوتيب، مع فرق ملحوظ في قوة العدسة، مما اضطر أصحاب البورتريهات للوقوف أمام آلة التصوير لمدد تراوحت بين ثلاث وست دقائق. و هنا يجب تسجيل وفاء هيل لعدسته، فقد استعملها دائما بالرغم من عدم دقتها؛ فقد لاحظ أن عدم الدقة (Flou) يعطي تأثيرا فنيا أعلى قيمة. وخصص هيل كل وقته للفوتوغرافيا. وذلك في الفترة من عام ١٨٤٣ ولمدة عشرين عاما، وتميزت صوره الفوتوغرافية بالجمال والروعة، ليس من الناحية الجمالية فحسب، وإنما للانطباع القوي الذي يتركه صاحب البورتريه أيضا، وهو الانطباع الذي لا يمكن وصفه بالتصنع، وإنما بالإحساس الطبيعي الواضح، الذي يشبه حالة انجذاب روحية، يحاول صاحبها أن يظهر أحسن ما فيه. وقد تجمع كل هذا في لوحة ضخمة مساحتها حوالي خمسة أمتار مربعة، تكدس فيها ما يقرب من خمسمائة شخص. ولا يتذكر أحد تقريبا هذه اللوحة التي رسمها هيل، التي شغلته ما يقرب من عشرين سنة، بينما ستبقى الصور الفوتوغرافية التي استعملها لينقل منها البورتريهات، وستظل دائما من الوثائق المهمة للأزمنة الأولى من عمر الفوتوغرافية (٧٣).

انتهت الفترة الجميلة لأولى مراحل التصوير بعد حوالي خمسة عشر عاما من إعلان اختراع نيابس، وترك فنانو الفوتوغرافيا مكانهم للمصورين المحترفين، الذين شغلتهم الأرباح عن الجودة،

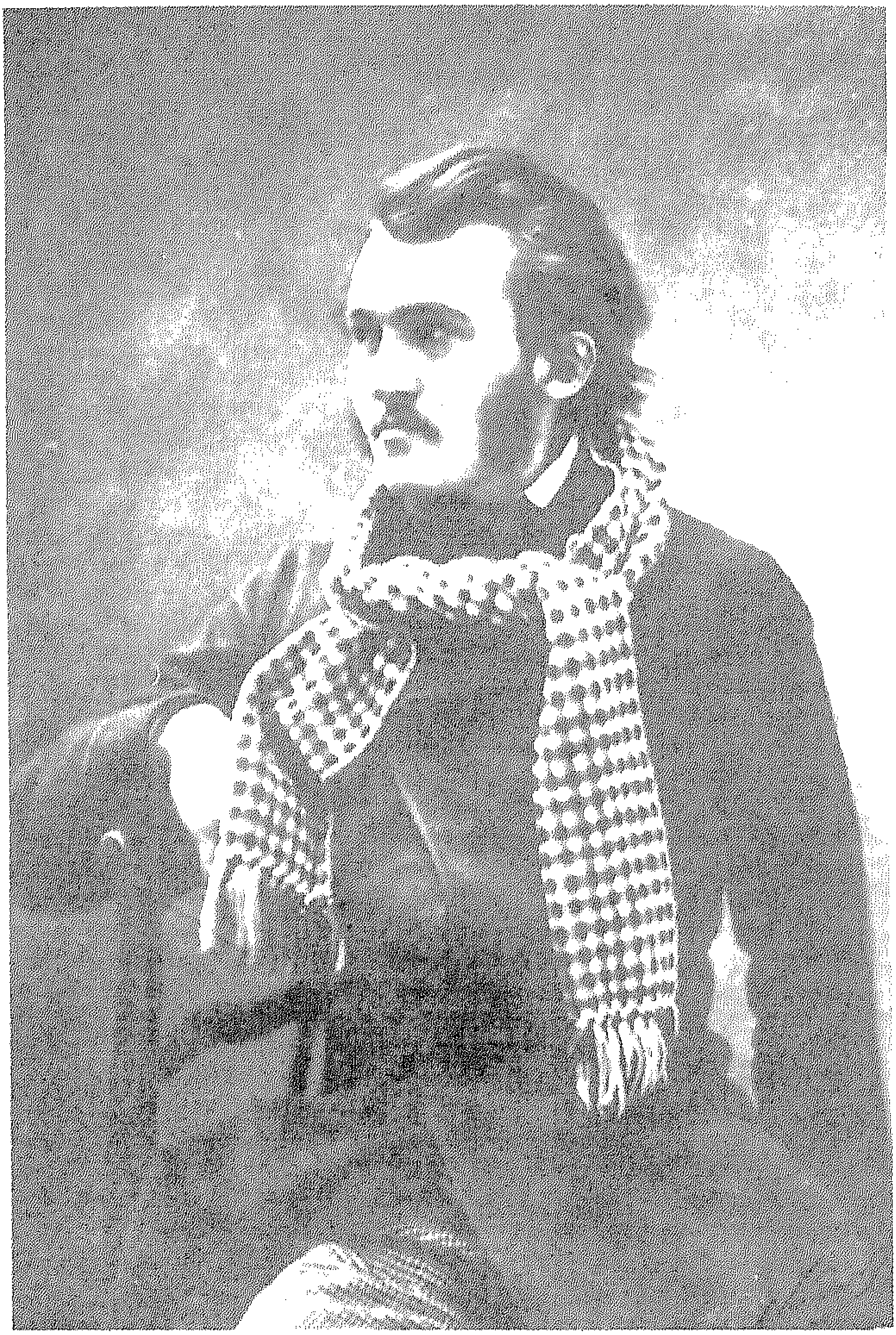
وعلى الرغم من اجتهادهم لإخفاء شاغلهم المادي تحت الادعاءات الفنية، فقد ظل باب النقاش الذي بدأ مع مولد الفوتوغرافيا مفتوحا: هل يمكن اعتبار الفوتوغرافيا فنا ضمن الفنون؟ وقد ظل هذا السؤال مطروحاً، لكن النقاش حوله لم يستطع الارتفاع بذوق الجيل الجديد من المصورين.

لم يكن التقدم التقني في حد ذاته يوما عدوا للفن، بل على العكس أمكنه مساعدته دائما، وإن كانت الظروف قد دفعته ليحرم البورتريه الفوتوغرافي من أي قيمة فنية لمدة نصف قرن. لقد أصبح الإنسان نفسه، بسبب القوانين الاقتصادية العلمية الجديدة، أي طبقا لقوانين التطور، شبيهاً هو وعمله بالآلة، وهذا ما نلمسه من خلال تاريخ التصوير الفوتوغرافي، الذي دخل مرحلة جديدة اضطر فيها للسير على الخط الذي فرضه المجتمع.

الواقعية المفرطة فى ١٨٤٣: دافيد أوكتافيوس هيل، تابلوه تم تنفيذه فى الفترة من ١٨٤٣ إلى ١٨٦٦، باستخدام البورتريهات الفوتوغرافية



فنانان فوتوغرافيان: نادار، بورتريه لجوستاف دوريه (١٨٥٩)

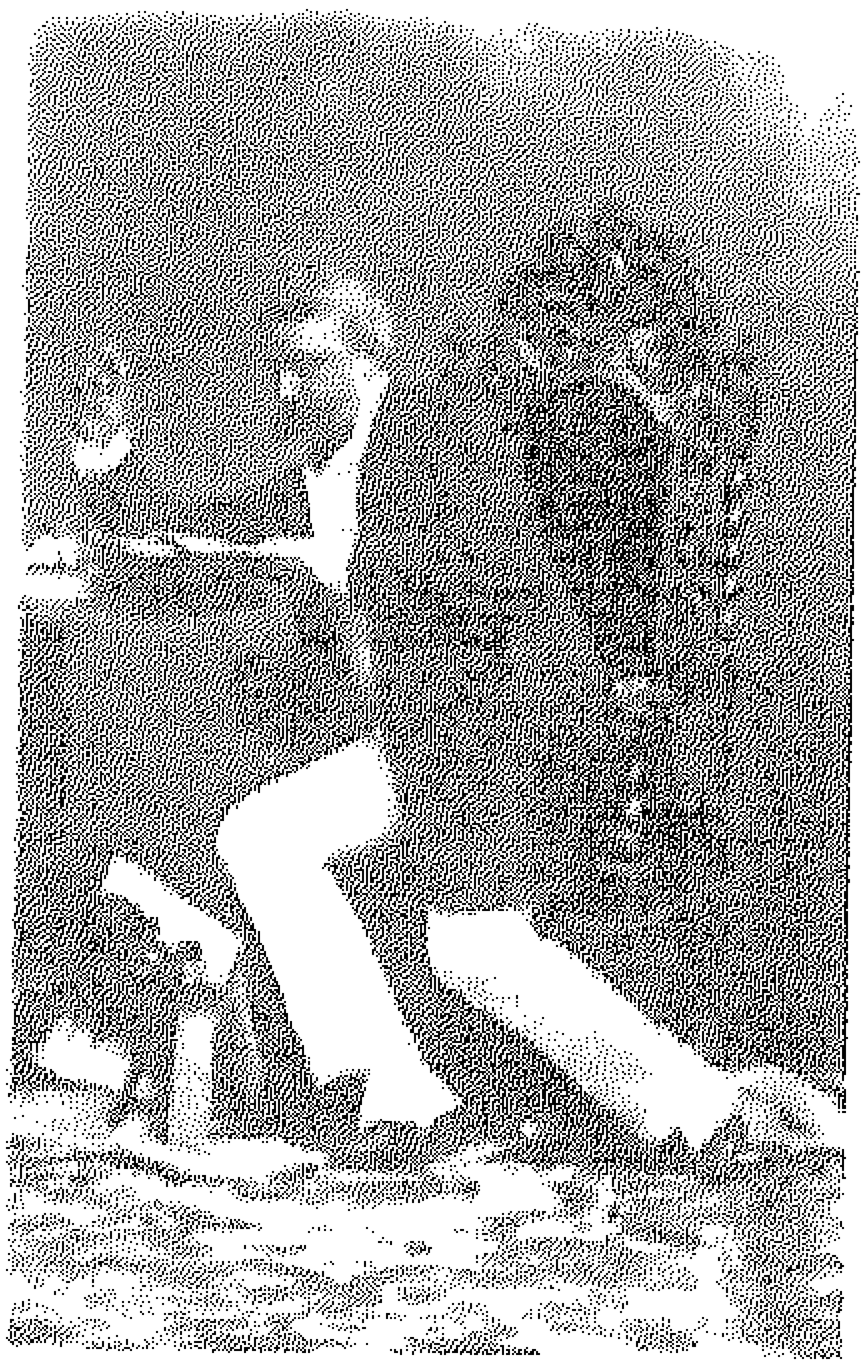


كارجا: بورتريه لشارل بودلير (١٨٥٩)

مصور فوتوغرافي تجاري: ديزيدري بورتريه نفذه لنفسه

الرسام دوشامب

الممثل جويمار



الكاتب بول ديفوا

العالم أورتولان

الإمبراطورة أوجينى (لوجراى، حوالى ١٨٥٠)

التصوير الفوتوغرافي

فى ظل الإمبراطورية الثانية

شهد التطور الاجتماعي والاقتصادي في فرنسا عام ١٨٥٠ تغيرات انعكست على المجتمع في شكل احتياجات جديدة ومختلفة للطبقات الصاعدة. لقد ساعدت السياسات التي اتبعها نابليون الثالث في بدايات حكمه، على وصول فرنسا لحالة من الازدهار والرخاء، وإلى تأمين وضع البرجوازية, الذي كان من أهم شواغل الإمبراطور، واصبح من الضروري ازدهار الصناعة والتجارة. ولذا تم تقديم الكثير من الامتيازات للسكك الحديدية، كما رصدت الدولة الكثير من الدعم والإعانات. وقد ساعد سخاء الدعم وتنظيم الاعتمادات والإعانات على ظهور مؤسسات جديدة، وازداد ثراء البرجوازية كما ازدادت رفاهيتها. وقد شهدت هذه الأعوام ظهور المجلات الكبيرة التي تبيع بأسعار رخيصة: السعر المعتدل Bon le Marché، اللوفر Louvre le، البستانية الجميلة Belle Jardiniere la، الأمر الذي كان من شأنه إنعاش حركة التجارة، فقد كانت قيمة المبيعات حوالي ٤٥٠٠٠٠ فرنك فقط عام ١٨٥٢، إرتفعت إلى ٢١ مليون فرنك عام ١٨٦٩[٧٤].

كما إنعكس تأثير هذه السياسات أيضا على الوسط البرجوازي الصغير، فقد قام المجتمع الحديث، من جهة أخرى، بتأسيس جهاز ضخم من الموظفين، كونت طبقته البرجوازية عملاء جدد للبورتريه الفوتوغرافي. فبعد وصول هذه الطبقة للأمان المادي، نشأ لديها احتياج لتأكيد ذاتها عبر الاهتمام بالمظاهر الخارجية، وقد كان الدور الأساسي للفوتوغرافيا هو في الإجابة على هذا الإحتياج لتقديم الذات.

كان هناك بالمعرض الصناعي الكبير عام ١٨٥٥، جناح خاص للفوتوغرافيا، يعرض هذا الاختراع للمرة الأولى لعدد كبير جدا من الجمهور. وقد أصبح هذا المعرض بمثابة علامة فارقة على تطورها الصناعي. فحتى ذلك الحين لم تكن الفوتوغرافيا معروفة إلا لدائرة صغيرة من صفوة الفنانين والعلماء. وكان الجمهور الذي إستمع لشرح أراجو عام ١٨٣٩ مكونا أساسا منهم. كما كانت أول جمعية للتصوير وهي الجمعية الهليوجرافية Société la héliographique (الرسم بالأشعة)، التي أسست سنة ١٨٥١، مكونة أساسا من الفنانين والعلماء[٧٥]. لذا بدأت الفوتوغرافيا الآن في الوصول في الوصول للمجتمع العريض. فحتى ذلك الوقت كانت الصفوة المثقفة، هي الوحيدة التي قبلت البورتريه الفوتوغرافي.

كان الجمهور يتدافع في المعارض أمام الصور العديدة للأشخاص ذوي الشأنوالمشاهير. ومن الضروري تصور ما يعنيه بالنسبة لهذه الفترة، وجود كل هذه الشخصيات أمام عيون الجمهور

الذي لم يكن يستطيع إلا الإعجاب بهم من بعيد. وقد كشف هذا المعرض عن وجود مجموعة من المصورين يستطيعون استعمال هذه الآلة الجديدة بذوق رفيع. فقد امتلك أغلبهم كفاءة ملائمة، اكتسبوها من مهنهم السابقة. فكان الجمهور يتدافع أمام صور النحات آدم سالومون Salomon Adam الذي كان يعرض صور رجال السياسة والمال وعالم الأناقة، وأمام لوحات الفنانين أدولف دوبرن ــ بلكور de Berne-Bellecourt Adolphe ولوي دولوسي de Lucy Louis الزيتية، وبجوار رسامي الكاريكاتير نادار Nadar ، وبرتال كارجا Carjat Bertall وآخرين. كانت الصور ذات المقاس الكبير هي المفضلة لدى الجمهور؛ وكان إرتفاعها يصل إلى نصف المتر، تم تنفيذها بحرص وإتقان غير عادي. وتمثلت جودتها الفنية بشكل عام، في إكتمالها التقني، الذي لا تظهر فيه أي رتوش[٧٦].

ومع تغير نوعية العملاء، تغيرت أيضاً نوعية المصورين الذين جاءوا من أوساط أخرى (غير التي كانت موجودة في البداية). فالوصول المفاجئ للسلطة لنابليون الثالث الذي أعلن نفسه إمبراطوراً للفرنسيين في ٢ ديسمبر ١٨٥٢ صار مثال للكثيرين. وهؤلاء الذين كانوا البارحة يعانون من عدم وجود أي نوع من الأمان. أصبحوا اليوم من أصحاب الثروات من خلال ألعاب البورصة والمضاربة. وكانت الفترة الأولى للإمبراطورية عهداً ذهبياً لكل الذين يملكون

الحس التجاري، ويستشعرون الوضع القائم وليس لديهم ما يخسرونه، إذ تمكن هؤلاء من الاستفادة من تحول الثروات. وكانت هذه الفترة بمثابة فترة ازدهار غير عادي لكل المؤسسات التي استشفت رغبات الطبقة المتوسطة. وكما هي العادة عند ظهور مجال جديد، ينبئ بأن يكون مصدرا خصبا للدخل، أن نرى بين المتنافسين الكثيرين المندفعين نحوه عناصر غريبة عن المجال الجديد، لا تربطهم به أي علاقة مباشرة وغالبا ما تكون أعدادهم أكبر من احتياج هذا المجال. وقد اجتذب عمل المصور الفوتوغرافي خاصة، بسبب قلة المعلومات التي يحتاجها، كل أنواع الأفراد المحرومين من أساس مؤكد لوجودهم، فقد جاء أغلبهم من جمهور الفاشلين العريض، ومن الغير قادرين، بسبب ضحالة ثقافتهم على الوصول لأعمال أعلى. لكن لكي تصبح الفوتوغرافية مؤسسة ناجحة، كان يجب تتبع طريقا آخر للتطور.

فقد ظهر في حوالي ١٨٥٢ـ١٨٥٣ رجل أثر تأثيرا حاسما وقاطعا على تطور الفوتوغرافية. ففي وسط باريس، وبالتحديد في بولفار ديز ايطاليان des Italiens Boulevard ، إفتتح استوديو جديد للتصوير الفوتوغرافي، أنشأه رجل يدعى ديزيديرى Disderi، ولد في مدينة جنوة Gêne، لأب يعمل في نسيج المفارش، وهاجر الى باريس باحثاً عن الثروة، وكان على حد قول معاصريه، لا يمتلك إلا القليل

من العلم[٧٧]. لكنه برغم ذلك كان ذا ذكاء عملي وحس واقعي. ففي هذه الفترة المزدهرة، كان بإمكانه مع قدراته، وبنفس النجاح "عمل" أي شيء أخر بدلا من الاشتغال بالفوتوغرافيا. وعلى أية حال، كانت الفوتوغرافيا بالنسبة له، وسيلة ممتازة لجمع المال. وكان قد تعرف على الرسام شاندلبير Chandellier الذي حصل مؤخراً على ميراث كبير من أحد أعمامه العجائز، الذي كان قسيساً لكنيسة قريته. واستطاع حينئذ الحصول على المال اللازم لتأسيس استوديو واسع. عندئذ بدأ بفرض اتجاه جديد على تطور الفوتوغرافيا، وكان ديزيديرى بالصدفة، من جهة أخرى، هو من أحدث هذا التحول الثوري في مهنة الفوتوغرافيا. فقد كان التحسين الأساسي الذي اخترعه موجوداً بالفعل في عقول المهتمين، ولكنه كان أول من لمس وبحس غريزي دقيق جداً ، متطلبات الزمن وطريقة إرضائها.

لقد لاحظ تكلفة الفوتوغرافيا العالية، والتي لا يقدر عليها إلا الطبقة الغنية الصغيرة. وكان السبب في ارتفاع الأسعار يرجع إلى استعمال مقاسات كبيرة في الصور من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن اللوح المعدني المعالج يسمح بإعادة طبع الصورة، وكانت الصعوبات الخاصة بمعالجة اللوح المعدني، واستعمال المقاسات الكبيرة تتطلب الكثير من الوقت والجهد. وبالتالي كان المصور مجبراً على رفع السعر؛ ولأنه كان يعمل غالباً بدون أي مساعدات،

فلم يكن باستطاعته بشكل مكثف إنتاج أعداد كبيــرة مــن الــصور، واستطاع ديزيديرى استيعاب هذا الواقع بشكل جيد، فقد فهم أن شكل المهنة الحالي لا يسمح لها بإعطاء مردود مجزي إلا إذا أمكن زيــادة عدد الزبائن وعدد الطلبات على البورتريهات، وبالتالي الانحناء أمام الشروط الاقتصادية للأغلبية. وجاءته الفكرة العبقريــة بتــصغير مقــاس الصور وابتداع البورتريه الكارت Carte visite de الــذي يقتــرب مــن المقاس المعروف الآن بــ ٦ × ٩ سم، واســتبدل اللــوح المعــدني بالسلبية الزجاجية التي تم اكتشافها منذ زمن ليس بالقــصير، وبهــذه الطريقة استطاع عمل كليشيه بسعر يصل إلى خمس السعر الموجود وتقديم دسته صور (نسخ)، وصار ديزيري يطلب عــشرين فرنكــاً لاثنتي عشرة نسخة في الوقت الذي كان ثمن النسخة الوحيــدة مــن المقاس القديم يتراوح ما بين خمسين إلى مائة فرنك.

بهذا التغيير الحاسم في مقاس الصورة وفي سعرها، اســتطاع ديزيري أن يجعل الفوتوغرافيا ــ وبشكل نهــائي ــ فــي متنــاول الجمهور العادي. فالبورتريهات التي كان التمتع بامتلاكها مقــصورا على الطبقة النبيلة والبرجوازية الغنية، أصبح الحصول عليهــا فــي متناول من هم أقل ثراء، بقيمة لا تتعدى إمكانيات البرجوازي الــصغير المقتصد، الذي أصبح بإمكانه إرضاء رغبته في التساوي مع الأغنياء.

استطاع ديزيديرى أن يبدع شكلا جديدا للبورتريه الفوتوغرافي. وقد حدث أمر غير منتظر أعطى الدفعة القوية لهذه الشهرة التي كان ديزيديرى قد حققها، فقد توقف نابليون الثالث الراحل على رأس جيشه إلى ايطاليا يوم ١٠ مايو ١٨٥٩ أمام استوديو ديزيديرى للحصول على بورتريه فوتوغرافي له. بينما كان جنود الجيش بأكمله واقفين بانتظام عسكري حاملين سلاحهم ينتظرونه، ومن هذه اللحظة لم يعد لطموحات ديزيديرى أي حدود [٧٨].

لقد حققت له طوابير الذين وقفوا أمام عدسته الملايين. وأصبح البورتريه ديمقراطيا عن طريق آلة التصوير. فقد امتثل أمام هذه الآلة الفنانون، والعلماء، ورجال الدولة، والموظفون، والمستخدمون المتواضعون، وقفوا جميعاً متساوين أمام الكاميرا. وحققت كل الطبقات البرجوازية في نفس الوقت رغبتها في المساواة ورغبتها في تقديم نفسها.

سجل ديزيديرى ــ التاجر الذكي ــ اختراع كارت الزيارة عام ١٨٥٤[٧٩]. وأصبحت مؤسسته (الاستوديو) أكبر استوديو ، ليس فقط في باريس وإنما في كل أوربا. واستخدم جيشا من العاملين لمعاونته. وبالإضافة للاستوديوهات التي شغل أحدهما طابقين، أسس مطبعة فوتوغرافية ضمن استغلاله الذكي للظروف الجديدة. وبهذه الطريقة أمكن تسليم آلاف النسخ في ظرف ثمانية وأربعين ساعة

وبأسعار نسبياً رخيصة. واستن قاعدة تقوم على توفير الإنتاج السلعي الكبير بأسعار رخيصة. كما افتتح تجارة تقوم على أعمال الفنانين المعاصرين هي تجارة (البوستر). وكانت الفوائد التي يجنيها تلهمه أفكاراً جديدة. فكان من ضمن أفكاره اقتراح بتنظيم التصوير للجيش. وفي يوم ١٩ فبراير ١٨٦١ وصلته موافقة وزارة الحربية على اقتراحه وحصل على تصريح بتنفيذ فكرته. ومنذ ذلك الوقت أصبح لكل جندي صورته الفوتوغرافية[٨٠].

في هذه المرحلة للتنظيم الرأسمالي الذي يؤكد على أن المنفعة الشخصية تساهم أيضاً في منفعة الغالبية. أصبح الفن جماهيرياً بقدر كبير. وسوف نأتي إلى هذا في موضع آخر. لقد أصبح المسرح أكثر جماهيرية بفضل نشر صور بورتريهات الفنانين. ومنذ عام ١٨٥٥ أستشف ديزيديرى مدى الحجم الضخم لفوائد التصوير الفوتوغرافي للاقتصاد وللحياة العامة، واستشعر الدور الكبير الذي ستلعبه الفوتوغرافيا بعد ذلك بعدة سنوات في الصناعة، كما هو الأمر في حالات النسيج المطبوع والبورسلين، والستائر الملونة كما استشعر أيضا الأهمية التي ستكتسبها الفوتوغرافيا بالنسبة للمعماريين، والأطباء، والمهندسين والبنائين، إلخ[٨١].

سوف يكون من الصعب حساب عدد الذين مروا بين يديه والذين يقدرون بالملايين وذلك أثناء السنوات الأولى لانتصاره. لذا انتمى ديزيديرى إلى فئة الأثرياء المحدثين، ولكن كما تدفقت عليه الثروات فإنه بددها وتسربت من بين يديه. وذلك بعد أن كان منزله الفاخر في باريس، ومنازله الريفية بالإضافة لإسطبل الخيول الكبير الذي كان يمتلكه محوراً للثرثرة في باريس.

لقد جاء سقوطه وإفقاره سريعاً أي بنفس السرعة التي اثري بها. فديزيديرى الذي دمر المصورين الفنانين الذين رفضوا التلائم مع الأوضاع الجديدة ورفضوا تخفيض أسعارهم، أصبح هو نفسه ضحية لاختراعه. ففي كل مدن فرنسا وبخاصة باريس تضاعف إنشاء استوديوهات التصوير بشكل سريع. إذ راح الكثيرين يتركون مهنهم المختلفة لاتخاذ مهنة التصوير الذي كانت تعد في ذلك الوقت بنجاح غير مسبوق.

صارت مهنة المصور هي المخرج الملائم لأفراد كثيرين من مهن متنوعة. ففورتيه Fortier كان يعمل في الصناعة، وتريبييه Tripier هو ابن رجل قانون وكان يعمل كمحاسب وطرد على الأرجح من عمله(٨٢). وكان يكفي الحصول على مبلغ بسيط من المال

لتأسيس استوديو وشراء آلة التصوير والأدوات اللازمة. وفي هذه الحقبة المزدهرة للفوتوغرافيا، لم يكن المال اللازم يشكل صعوبة كبيرة.

دفع عامل المنافسة المصورين للتحسين التقني أكثر فأكثر. فالمطلوب جذب الجمهور بكل الوسائل. أما بالنسبة ديزيديرى المستمتع بنصره، فقد بدأ يلعب دور الرجل الثري ككل الذين حققوا الثراء فجأة، واهتم كثيراً بالمضاربات في الأراضي بدلاً من أعمال التصوير. وبدأت سمعته وكذلك اسمه في الانطفاء بالتدريج مع ارتفاع حالة عدم الرضا لدى عملائه، الذين تخلوا عنه وذهبوا لمصورين آخرين أكثر اهتماماً بعملهم، وبالرغم من تسجيله لاختراعه كارت الزيارة، فقد قدم الكثيرين من المصورين نفس الخدمة للجمهور. لذا تسربت ثروته من بين يديه وعاد فقيراً كما بدأ وأضطر لبيع استوديوهاته وممتلكاته وغادر ديزيديرى باريس إلى الريفيرا Riviera La وحاول في موناكو Monaco وبياريتز Biarritz جذب عملاء جدد اعتماداً على الشهرة التي كان قد حققها لكن الحال وصل به إلى العمل كمصور صغير على الشواطئ، ثم انتهى به المطاف إلى نيسNice ليعيش حياة بائسة معتمداً على مساعدة بعض الأصدقاء عقب انتهاء انتصاراته وضياع مهنته. وكانت صحته قد تدهورت أثناء سنوات النشاط والشهرة. وتوفى أصما، ضعيف البصر في ملجأ للفقراء بمدينة نيس .

إن الحاجة الاقتصادية للانتشار واسع بقدر الإمكان هي التـي لعبت دورها في تحديد الطابع والأهمية الاجتماعية للفوتوغرافيا، التي أصبحت صناعة كبيرة تقوم على قاعدة كبيرة من العملاء ولكن هـذا لم يكن كافيا للوفاء بمتطلبات الطبقة البرجوازية الصاعدة، فقد كـان من الضروري أيضاً أن تتلاءم مع ذوق هذه الطبقة. وقد تمت بلورة الذوق الفني للجمهور من خلال المعارض السنوية التي أسسها لـوي – فيليب Philippe – Louis . وكانت لجان التحكيم تتكون عادة مـن مديري المتاحف، أعضاء الأكاديمية ومن هواة وكان اختيـارهم يـتم بناء على توجهات الحكومة. فكان يتم رفض كل ما يهـدد بتحطـيم إطارات التعاليم الفنية لهذه الفترة، لذلك كان يـتم اسـتبعاد أعمـال الرومانسيين وعلى رأسـهم أوجـين دولاكـروا Delacruix Eugine وأيضاً رسامي المناظر الطبيعية بكل اتجاهاتهم. وأحاط ذوق لـويس ـ فيليب بكل ما يمكن أن يغذي الشعور القـومي، ووقـار الأسـرة الحاكمة. فكان هو الذي تبنى تحويل قصر فرساي لمعرض للأبهـة الفرنسية. وبالنسبة للفن كان ذوقه وتصرفاته موجهين بسياسة الوسط الصحيح، أي الاعتدال والبعدعن أي تطرف، وهو ما كان يوجهه في أعمال الدولة. باختصار كان عدواً لأي تجديد(٨٣).

كان بـول دولاروش Delaroche Paul علـى رأس الفنـانين الأكثر لمعاناً في الرسم التاريخي، كما كـان مـن ضـمنهم الفنـان

هوراس فرنيه Vernet Horace رسام المعارك الحربية، إضافة إلـــى ليون كونيه Cogniet Leon وروبرت فلوري Fleury Robert . وهـــم الذين ملأت أعمالهم المعارض. كما كانوا قبلـــة لأنظـــار الجمهـــور وموضوع النقد الرئيسي. وكان أهم ما يميز أعمالهم هو اختفـــاء أي طابع شخصي. فعندما نتأمل رسم أحدهم أيا كان الموضوع فإن أول ما يصدمنا هو الوضوح المباشر، فالعمل نفسه يشرح بالكامل للمتلقي حتى أدق التفاصيل، إذ يخضع الرسم في تكوينـــات ليـــون كونييـــه، ودولاروش او فرنيه لمقاييس ثابتة مسبقاً. كما تتم معالجـــة الألـــوان بنفس التوجه وحتى ضربات الفرشاة، فسواء كانت خفيفـــة أو قويـــة تظهر توجه الفنان نحو الصدق والمباشرة. وقد استبعدت هذه القيم كل النغمات المتوسطة. فإذا أرد فنان الوسط الصالح أن يكون جاداً مـــلأ اللوحة بكماليات متعددة وإذا أراد أن يكون سعيداً أو لامعاً ضـــاعف الألوان. ولكن كان من الممكن أن يتسبب الإكثار من الدقة والـــصدق في ابتعاد الجمهور، فالشخصيات التاريخية ليست ذوات ملامح جميلة دائماً، و لهذا السبب كان يتم إضافة مسحة من الرقة على الحركـــات الغليظة وتجميل الوجوه المزعجة. وكان شاغل الفنان هـــو إعطـــاء اللوحة شكل من المعقولية المتوسطة. هذه الطريقة في الرســـم فـــي ترجع في الأصل إلى تبني نمط إنساني، هو الـــنمط المفـــضل بـــين العملاء. وعلى غرار الفرنسي المتوسط الذي يحاول أن يتشابه مـــع الطبقة المسيطرة عن طريق الملبس والتـــصرفات وقواعـــد الـــذوق

الجيد، حرص الفنان (الرسام) في رسومه على إبعاد كل ما يمكن أن يصدم قواعد اللياقة لهذه الطبقة.

وكانت هذه القاعدة أيضاً هي المسيطرة لدى رسامي البورتريه. فالمفهوم الجمالي لديهم ليس بواقعي ولا نموذجي؛ وهو لا يقبل القبح. ولا يبحث أيضاً عن تعبير لشخص ذي جمال نموذجي. إن فنان تلك الفترة كان يقف في منتصف الطريق بين هذه المفهومين، كما كانت مشكلته تكمن في جعل حتى الشخص القبيح يبدو مقبولاً.

لذا أصبح واجبا على الفنان أن يكون معتنيا باختيار الملابس ومرناً في ترتيب المشهد. وكان ضمان النجاح يعتمد على خضوع التقنية للرغبة المعتدلة في نقل دقة الشبه والبحث عن التأثير اللطيف والمرونة بحيث تلائم ذوق العميل، لذا أصبح البورتريه المنفذ على أساس هذه القواعد يرضي عميل الطبقة المتوسطة، ويضمن النجاح.

كان الجمهور يعجب بكل ما يبدو أنه نفذ بحرص، أي بدقة ضربة الفرشاة وخداع البصر، وبشكل عام كان الجمهور يهتم بشكل الموضوع.

كان الاحتياج لإرضاء العميل سبباً أساسياً في انخفاض النوعية الخاصة للتعبير لدى الفنانين الذين كانوا يعتمدون على الفن في وجودهم والذين كانوا مجبرين على إطراء الذوق البرجوازي."أن ما يرضيه حقيقة هو الجميل، التافه، المصقول، المنمنمة ذات الخطوط

الدقيقة، الرسم المسطح ذو الألوان الوردية والخضراء، النحت المصقول والتقليد المخلص للتفاصيل الصغيرة...[٨٤].

وكان الجمهور العريض الذي يقف مندهشاً أمام الرسم الحديث والحقيقي بأسلوب الوسط الملائم جمهورا يفتقد للتعليم. لقد أدى التطور الاقتصادي إلى إتاحة إمكانيات التعلم للطبقات الدنيا. ولكن التحرر الثقافي لا يتحرك بنفس السرعة التي يتحرك بها التحرر الاقتصادي والفرنسي العادي، الذي يريد، هو أيضاً، اقتناء أعمال فنية كان عليه فيما يختص بالبورتريه، أو التمثال النصفي، أو الميدالية، أو اللوحة الكنائسية أو شاهد القبر، أن يسترشد بالموضة السائدة. وهو يقبل على نحو سلبي الفنانين المعروفين والمؤيدين رسمياً. وبالتالي اعتمد وجود الفنانين بالتالي على خضوعهم للأكاديمية.أي أن الجمهور تأثر ذوقه بمؤسسة حكومية صارت تمثل هي نفسها التعبير عن ميوله.

هذا الجمهور بالضبط هو الذي يشكل الجزء الأكبر من عملاء المصور الفوتوغرافي، الذي صعد هو الآخر بنفس الطريقة التي صعد بها زبائنه، وكان ينقصه التعليم هو أيضاً. وبالتالي لم يكن أمامه إلا أن يفعل كما فعل السابقون. أي يقلد الطرق المقبولة. فلم يكن بوسعه أن ينقل إلى فن الفوتوغرافيا إلا القيم الجمالية التي تسود بين الجمهور.

كانت قيمة المصور ديزيديرى كرجل أعمال تكمن في أنه كيف إنتاجه، ليس فقط مع الحالة الاقتصادية لزبائنه وإنما أيضاً مع حالتهم الثقافية. وعندما نشاهد الصور الكثيرة جداً التي نفذها ديزيديرى في سنوات نشاطه، فإن أكثر ما يصدمنا في هذه الصور، هو النقص المطلق للتعبير الشخصي والذي كان بالعكس يميز أعمال الفنان المصور نادار. فأمام أعين المشاهدين يمر طابور لا نهائي من ممثلي كل المستويات وكل الوظائف من البرجوازية وخلف هذه الصور المكررة الطابع، نجد أن الشخصيات قد اختفت تقريباً في طابع طبقة اجتماعية يغطي فردية الإنسان، ففي حين كان الفنانون المصورون يهتمون بوضع الرأس في مركز الصورة تقريباً، الآن يتم مساواته بالجسم الكامل. كما تقوم الكماليات التي تحيط بالبورتريه بإبعاد أعين المشاهدين عن الشخص صاحب الصورة.

ورق مطوي بعناية، مرصوص على الطاولة حيث الرقة والجمال يحيطان بالخلفية يستدعيان أي فكرة؛ مكتب وكراسات بعضها مفتوح في جو علمي غير منظم، هذه هي خلفية صورة الكاتب أو العالم. اما صاحب الصورة نفسه فهو ملزم بوضع ثابت: الذراع الأيسر يستند على الطاولة (هذه الهيئة تعطي أشكالا لانهائية لوضع الشخصية في الصورة)؛ العيون غارقة في تأمل ريشة إوزة في اليد اليمنى، لقد أصبح صاحب الصورة نفسه جزءا من

اكسسوارات الأستوديو؛ الحركة الدرامية (المثيرة للعواطف) لسيد ممتلئ يرتدي ملابس تنكرية عاقداً ذراعيه، وتحت قدميه خنجر، كان هذا كافيا لنعرف انه مغني الأوبرا. حتى أن اسمه إذا كان مشهوراً فلا يعني أي شئ، إنه مغني الأوبرا الذي نراه كما رآه ديزيديرى ورآه الجمهور من بعده. أما بالنسبة للرسام فيكفي حامل لوحة وفرشاه. وستارة ثقيلة ذات ثنيات مرتبه تشكل خلفية جذابة. أما رجل الدولة، فإنه يمسك بيده اليسرى شهادة ملفوفة، ويستند ذراعه الأيمن على ظهر مقعد ذي انحناءات ثقيلة يمثل ثقل مسئولياته. حينئذ تحول استوديو التصوير ليصبح محلا لإكسسوارات المسرح، فقد تواجدت لديه للأدوار الاجتماعية أقنعة جاهزة لإعطاء الطابع المطلوب.

كانت الاكسسوارات المميزة لاستوديو تصوير فوتوغرافي، عام ١٨٦٥، عبارة عن العمود، والستارة والمنضدة. فهنا يجلس أو يقف الشخص المراد تصويره مستنداً على المنضدة. ويتم تصويره إما كاملاً أو نصفياً أو فقط تصوير الرأس والأكتاف. ويتم توسيع مساحة الخلفية تبعاً للدرجة الاجتماعية للموديل بواسطة إكسسوارات رمزية وجذابة. ولكن قبل كل ذلك، فإن ترتيب الاستوديو لم يكن كاملاً، فأوائل من شغفهم التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٤٠، اضطروا للجلوس تحت سقف زجاجي معرضين لشمس محرقة فيما يتساقط عرقهم. مجبرين على تحمل عدة دقائق من الألم والثبات

التام. وعندما تم اختراع الجهاز المسمى بساند الرأس الذي صمم بحيث يتواءم مع الرأس وبحيث لا تراه العدسة ويتم تثبيته خلف جسم الشخص الصابر، حينئذ أصبح في الإمكان تجنب الحركات البسيطة التي يمكن أن تحدث خلال زمن التصوير الطويل نسبياً والتي تتسبب في اهتزاز الصورة نفسها. وعلى أثر الطلب السحري للمصور: "اضحك من فضلك"، يتجمل الوجه المشدود بابتسامة جامدة. ومع هذه الابتسامة يختفي، في أغلب الصور، آخر طابع شخصي. وتصبح هذه الصورة عبارة عن تقليد ساخر للوجوه الإنسانية.

وقد لعبت الأيدي دوراً خاصاً. فبعض الناس وضعوا يدهم اليمنى على الصدر. والبعض كان يضعها بلا مبالاة فوق حزام السروال أو يتركها بجانبه، فهذا السيد يلعب بمسمار ساعة، والآخر يضع يديه في الصديري كالمتأمل، مقلداً المتحدثين الكبار في البرلمان. في كل الأوضاع حتى أكثرها بساطة نشعر بنوع من الفخامة الداخلية، وبحالة من الانتفاخ الداخلي، وبادعاء أهمية ساذجة ومضحكة؛ وحتى الآن لم نر مثل تلك الطريقة التي أمسك بها هؤلاء البرجوازيين نظاراتهم، والتي لم تكن إلا تعبيراً عن الفخامة والكبرياء [٨٥].

ثم تطورت تقنيات جديدة، بشكل عام، تبعاً للاحتياجات الاجتماعية لهذه الفترة. فالبورجوازي الذي يهتم كثيراً بالحصول على مظهر مقبول، كان السبب في ميلاد تقنية قادرة على استبعاد كل

التفاصيل المزعجة من صورته. وهي التفاصيل التي لا يستطيع وضعه في الصورة أن يخفيها مثل الأنف المزعج، وبقع النمش، وغضون الوجه، الخ. إنها الرتوش، ففي عام ١٨٦٠، ظهرت أول طريقة تقنية تتميز بدقة لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ساعدت على تطور عملية الرتوش. فبينما يستطيع الرسام، إذا وجد ذلك مناسباً أثناء عمله، أن يخفي كل مشاكل الوجه. فإن آلة التصوير على العكس من ذلك تنقل بدقة وبالتفصيل كل التفاصيل. وبفضل الرتوش أصبح بالإمكان إخفاء كل مالا يعجب الزبون.

كان المصور الألماني فرانز هامفستانجل Franz Hamphstangl هو من اخترع عملية الرتوش في السلبية (النيجاتيف). وقد ظهرت لأول مرة في معرض ١٨٥٥ في فرنسا، عينات تم عمل رتوش لها، إذ عرض فرانز نفس البورتريه بدون رتوش وبعد عملية الرتوش مما حاز على الإعجاب. وقد لعبت الرتوش دورا حاسما في التطور اللاحق للفوتوغرافيا، وكانت هذه هي بداية سقوط الفوتوغرافيا وتدهورها، فاستعمال الرتوش الغير مدروسة والمفسد ألغى كل طابع مميز للإنتاج المخلص، يمكن القول بأنه جرد الفوتوغرافيا من قيمتها الأساسية.

النكتة التالية تلقي الضوء على الطريقة التي استعملت بها الرتوش بواسطة مصورين كثيرن: "إذا أعاد شخص ما صورته إلى

المصور وذكره بأن عمره ستين عاماً وليس ثلاثين وأن لديه غضونا وانثناء في الذقن وأن خدوده ذابلة وأنفه مسطح ولا علاقة له بالأنف الإغريقي الذي صنعوه له فيجب أن يكون واثقاً من أنه سيسمع الرد الآتي: آه أنت تريد بورتريه يشبهك، كان يجب عليك تنبيهنا فنحن لا نخمن![٨٦].

والمصور الفوتوغرافي الذي يحكم على عمله من خلال المقارنة بالتصوير الزيتي، يعتقد أن عمله رائع عندما يقوم بواسطة بعض الرتوش بترقيق ملامح الوجوه ومحو الظلال[٨٧]. وبهذه الطريقة تقابل مع ذوق هذه الفترة لدى الجمهور الكبير الذي يفضل اللوحات الناعمة ذات الخطوط المستديرة للرسام ديلاروش، والهارمونية الصاخبة لألوان دولاكروا Delacroix .

في هذا الوقت كان من يقومون بالرتوش هم المساعدون الأساسيون للمصور والرسامون المتخصصون. كان دور هؤلاء الرسامين هو تلوين الصورة، فقد أصبحت الصور الملونة هي الموضة. فأثناء ترتيب وضع الشخص صاحب الصورة، يأخذ المصور ملاحظاته التي تشبه ملاحظات جواز السفر: لون البشرة عادي، العيون زرقاء أو عسلية، الشعر كستنائي أو أسود. وبعد بضعة أيام يتسلم الزبون الصورة الملونة ملصقة على كارتون وموضوعة داخل إطار. حينئذ حلت الصورة الفوتوغرافية محل

البورتريه المنمنم والمرسوم بالزيت. وكان ديزيديرى أول من واءم الفوتوغرافيا مع عقلية النوعية الجديدة من الزبائن. كما كان أول من نظر أيضاً لهذا النوع من التصوير. ففي عام ١٨٦٢، نشر جماليات للفوتوغرافيا. يستطع بمقتضاها المصور الفوتوغرافي التعبير، مثله مثل الرسام، عن المنظر الطبيعي بكل تلويناته وبمشاكله في المنظور والضوء والظل. وحدد مميزات الصورة الجيدة بمساعدة الجدول الآتي:

١ - مظهر مقبول (!)

٢ - دقة ووضوح عام.

٣ - تمايز الظلال ودرجات الرمادي المتوسطة والأجزاء المضيئة، مع لمعان الأخيرة.

٤ - نسب طبيعية.

٥ - وضوح التفاصيل في درجات الأسود.

٦ - الجمال![٨٨].

تظهر لنا هذه النقاط إلى أي حد تبنى ديزيديرى الأفكار الجمالية التي يدور في فلكها رسامو الوسط الطيب، وكيف نقل مفهومهم الجمالي إلى فن الفوتوغرافيا.

لقد أصبح إظهار المحيط الخارجي والإكسسوارات والأثاث شرطا أساسيا لإنجاز بورتريه فوتوغرافي. ولم تكن هذه القاعدة إلا القاعدة التي يتبعها رسام اللوحات التاريخية دولاروش، الذي ظل لمدة عشرين عاما، الرسام الأكثر أهمية في عصره، وكان يقوم بتحضير تكويناته بحرص مبالغ فيه على النقل بدقة، كما كان يتبع أول رسم تحضيري برسم تفصيلي بالألوان المائية. وكان يستعين بعرائس من الجبس والطباشير يقوم من خلالها بدراسة الشخصيات، من ناحية توزيع الإضاءة والظلال. كما كان يستعين بممثلين معروفين لتمثيل الأشخاص الرئيسيين في اللوحة، وكان يدرس كل تفاصيل الملابس، وترتيب الأماكن، برغبة في الدقة التاريخية.

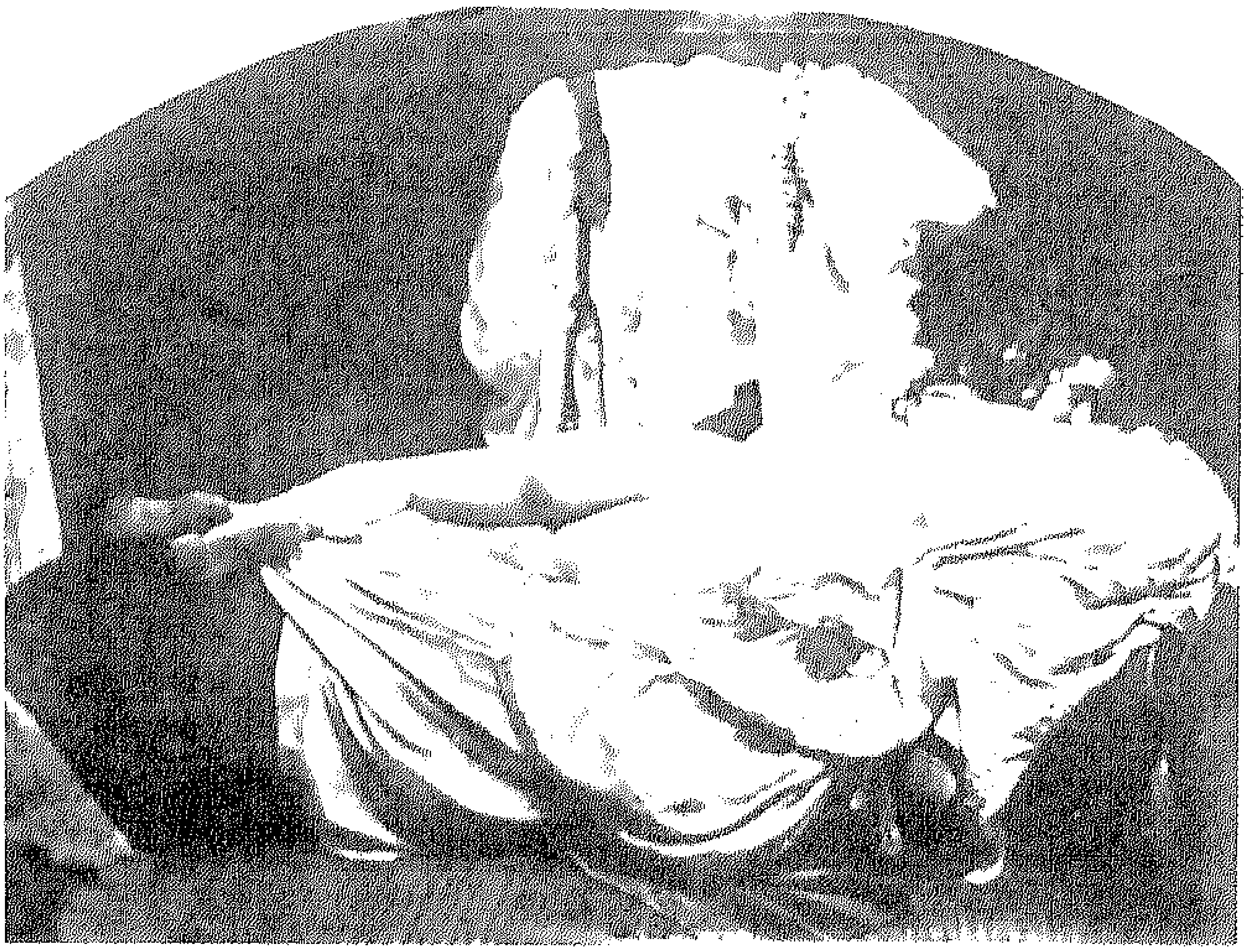
وقد أرشدت نفس هذه الأسس المصور الفوتوغرافي. ووأضاف ديزيديرى عليها الشروط الآتية: "يجب أن تكون الهيئة أو الوضع متناسباً مع السن، القامة، الطباع، وأخلاق الفرد..."[٨٩].

كان الرسام يجبر نفسه على أن يجعل من لوحته وصفاً للتاريخ وأعتقد المصور الفوتوغرافي بضرورة أن يحذو حذو الرسام في هذا الطريق. وفي معرض قصر الصناعة عام ١٨٥٥، كان من الممكن الإعجاب ببعض الصور من النوع المنفذ في إنجلترا. وتساءل ديزيديرى أيضاً: "في استوديو ضخم، منظم جيداً ألا يستطيع المصور، المسيطر على المؤثرات الضوئية وبواسطة الستائر

والعواكس، المصحوبة بخلفيات من كل الأنواع، مع موديل ذكي، يتخذ وضعه جيداً، أن يقدم لوحات من هذا النوع، أي مشاهد تاريخية؟ ألا يستطيع البحث عن المشاعر مثل شيفر Sheffer وعن الطابع مثل أنجر Ingres ؟ ألا يستطيع أن يعالج التاريخ مثل ديلاروش في لوحة وفاة الدوق دوجيز؟؟ La Mort du Duc de Guise[٩٠].

ولم يتوج هذا التطبيق العملي للفوتوغرافيا بالنجاح. وتظهر لنا المحاولات، إلى أي درجة في هذه الفترة أهمل طابع الفوتوغرافيا. ولكن بالنسبة للمصور فالمتطلبات الأساسية للعميل تتجسد في أن يتم تقريظه. ولهذا يقترح ديزيديرى: "يجب العثور على الجمال الذي يجعل الزبون حساساً جداً... إن الأمر يتعلق بالفن و الفن يبحث عن الجمال". لذا صار إرضاء هذه الرغبة هو ما جعل المصور الفوتوغرافي ذا شعبية وملأ الألبومات العائلية. فمن الآن فصاعداً سنرى على حوائط المنازل، والدفايات، والأرفف والمكاتب، صورة البورجوازي يضحك بسعادة وبجانبه صور رجال الدولة المفضلين لديه، وصور العلماء والممثلين، الخ... فليس فقط التسجيل هو ما أعطي قيمة للفوتوغرافيا؛ بل أصبحت هذه رمزاً للديمقراطية. فإذا اشتهر المصور الفوتوغرافي بأنه مصور جيد، فلأنه يعرف بواسطة آلة التصوير كما يعرف الفنان بفرشاته، كيف يظهر أهمية البرجوازيين المتشحين بملابس سوداء.

السيد تيير (ديزيدرى، حوالى ١٨٦٠)



كوربيه: الراحو، العرى فى التصوير وفى الفوتوغرافيا،
منتصف القرن التاسع عشر

موقف الحركات الفنية والفنانين من الفوتوغرافيا

أصبحت الفوتوغرافيا التي كانت نتاجاً لاستجابة العلم للاحتياج لتعابير فنية جديدة، الموضوع الرئيسي لمناقشات عنيفة. معرفة إن كانت آلة التصوير الفوتوغرافي، ليست إلا أداة تقنية، قادرة على نقل وإعادة إنتاج الظواهر بشكل ميكانيكي بحت، أم أنه يجب التعامل معها كوسيلة للتعبير عن المشاعر الفنية الخاصة، وقد تسببت هذه الإشكالية في توتر الفنانين والنقاد. وهذا الخلاف بما نشر فيه من مقالات وما شابه من صراعات شخصية، تم حسمه في ورش التصوير وأيضا أمام المحاكم. وقد اتخذت الكنيسة فيه موقفا معارضا بشدة منذ البداية، وأوحت لمجلة ألمانية عام ١٨٣٩بنشر المقطع التالي: "إن محاولة تثبيت انعكاسات غير واضحة، ليس مستحيلا فقط، كما أظهرت تجارب جادة تمت في ألمانيا وإنما يناقض الإيمان أيضاً، لقد خلق الله الإنسان على صورته، ولا تستطيع أي آلة من صنع الإنسان أن تثبت صورة الله؛ لقد انزلق الفرنسي لخيانة المبادئ

الخالدة حتى يستطيع، في باريس، أن يقدم للعالم اختراعا شيطانيا مثل هذا"[٩١].

وكان من نتائج التحول الاجتماعي والاقتصادي، الذي تم داخل البنية البرجوازية خلال القرن التاسع عشر، أن حدثت تغيرات في حالة الوعي. فالتطور الصناعي، الذي سار بشكل مواز للتطور التقني، وتقدم العلوم مع الاحتياج للتصنيع، تطلبوا أشكال اقتصادية مختلفة. وكان من ضمن النتائج، التحول في طريقة تقديم الطبيعة وعلاقاتها المتبادلة. وظهر وعي جديد بالواقع، وبدأ ظهور قبول غير معروف من قبل لقيم الطبيعة؛ كانت نتيجته في الفن ظهور اتجاه واضح نحو الموضوعية، وهو اتجاه يتلاءم مع روح الفوتوغرافيا.

وجدت هذه الفترة في الفلسفة الموضوعية Objectivism افضل تعبير عنها. كان هناك طلب للدقة العلمية في مجالات البحث، وفي الفن كان المطلوب هو نقل الواقع بدقة. يدلل على ذلك التعبير الذي قاله تان Taine: "إنني أريد نقل الأشياء كما هي أو كما ستكون، حتى لو لم أكن موجوداً حينها"، وأصبح هذا المفهوم هو المحرك لعلم جمال جديد.

جذبت هذه العقلية الجديدة الانتباه بشكل قوي للفوتوغرافيا. وصار السؤال هو: ألا يمكننا، بمساعدة هذه التقنية الجديدة، تحقيق

واقعية الطبيعة التي يبحث عنها الفنان؟، أليست الفوتوغرافيا شكلا جديدا من أشكال الفن؟.وقد وضع المناضلون المتحمسون لهذه النظرية آلة التصوير الفوتوغرافي وبالتة ألوان الرسام على نفس المستوى، معلنين أنه برغم أن الصورة الفوتوغرافية تعتمد على آلة التصوير، فإن الذوق الفني لمستعمل الآلة يلعب دورا له أهميته على مستوى الابتكار والتكوين وإضاءة الموضوع.

من ناحية أخرى كان أصحاب الرأي المعاكس، يرون أن الفوتوغرافيا قادرة فقط على أداء عمل آلي لا توجد بينه وبين الفن أي علاقة.

ومن المؤكد أن الفوتوغرافيا، خلال القرن التاسع عشر، لم تكن لتستطيع جذب هذا الاهتمام القوي في الأوساط الفنية لو لم تخلق التحولات الاجتماعية ميولا جديدة ومختلفة في الفن. كما كان للحركة الاجتماعية الناتجة عن ثورة ١٨٤٨ أيضا تأثيرا على الإنتاج الفني.

تكون جيل من الفنانين مع بداية وعي الطبقة العمالية وصعود الشرائح البرجوازية الصغيرة، وكان هذا الجيل وراء ظهور نقد اجتماعي واع ومتقدم. ونتيجة لذلك، أصبحت الحياة البرجوازية هدفا للنقد. ومنذ ١٨٣٥، حاول هنري مونييه Monnier Henry أن يعطي من خلال المسرح الشعبي وصفا دقيقا واختزاليا للحياة البرجوازية

شبيها بدقة الفوتوغرافيا. وفي نفس الفترة، عرض فلوبير Flaubert، من خلال مدام بوفاري التي أثارت ضجة شديدة، النفاق الذي يسيطر على حياة البرجوازية الريفية الصغيرة.

حوالي ١٨٥٥، بدأ الحديث في أوساط الجماهير عن اتجاه فني جديد، سمي بالواقعية. حينئذ كانت الفوتوغرافيا تحتفل بتواجدها في المعرض العالمي لعام ١٨٥٥ وبإعجاب الجمهور بالنسخ الدقيق للطبيعة، وكان هذا الجمهور هو نفسه من قاطع أعمال الواقعيين الأوائل، على الرغم من الميل الواضح للنقل الحرفي.

ولم يكن هناك مكان لمن يدعى كوربيه Courbet الذي كان يوقع لوحاته بعبارة: "كوربيه بدون دين ولا مثل". والذي قام بتنظيم معرض بطريق مونتانيي Montaigne كتب على مدخله كلمة: "واقعية".

وكان من نتائج الميول الواقعية الجديدة ظهور مجلة الواقعية Realisme le، التي صدر العدد الأول منها عام ١٨٥٦[٩٢].

ولا تنفصل نظرية هؤلاء الواقعيون الأوائل عن نظرية علم الجمال الموضوعي Objectivist. لذا أسهم ظهور الفوتوغرافيا في إعطاء معنى وقيمة لآرائهم الجمالية. وقد أعلنوا بوضوح: "إننا لا نستطيع رسم إلا ما نراه". فالخيال بالنسبة لهم غير موضوعي، وهو

يتبدى لهم كجنوح ذاتي للتزوير. فكانوا يفترضون أن يكون الموقف تجاه الطبيعة غير شخصي لدرجة أن على الفنان أن يرسم نفس اللوحة عشر مرات متتالية، بدون تردد وبحيث لا تختلف أي من اللوحات المتتالية بأي شكل عن اللوحة الأولى التي سبقتها. وأن عليه عليه أن يكن إعجابا بلا حدود للطبيعة. وكان كوربيه بالنسبة لهم الأستاذ الذي يستطيع أن يرسم الموضوعات بأشكالها وألوانها كما هي في الواقع[٩٣]. إذ يجب أن يقدم العمل الفني محتوى موضوعيا، منقولاً مباشرةً من الطبيعة المحيطة.

كانت كلمة السر في كل مكان هي: علموا شباب الفنانين من خلال الاتصال المباشر بالطبيعة، أبعدوهم عن المتاحف المظلمة، والأعمال الفنية التي فقدت الحياة. في نفس الوقت الذي ظهرت فيه الفوتوغرافيا ولد الرسم في الهواء الطلق. رفض الفنانون الطبيعيين لقب فنان. إنهم رسامون ولا شيء أكثر. فقد اعتبروا أنفسهم حرفيين يمتلكون المهارة. فالواقع البصري في منطقهم الجمالي، يتماثل مع واقع الطبيعة. وكانت تلك نقطة البداية وهي نفسها بالنسبة للفوتوغرافيا، لأن واقع الطبيعة، بالنسبة للمصور الفوتوغرافي، هو نفسه واقع الصورة الذي تنقله العدسة. فالعالم المرئي هو مجاله الوحيد. ولا يمكن أن يقدم له الكليشيه إلا ما يرى؛ وليس الخيال بالنسبة له ليس إلا شيئا متخلفا؛ فعمله يقوم على تحديد الدافع،

وإعطاءه قيمة للموضوع المصور، في أفضل تكوين، مع دراسة لنسب الظلال والإضاءة، وهنا ينتهي عمله. أي أنه عمل ينتهي حتى قبل أن تعمل آلة التصوير.

أراد الواقعيون من الفنان أن يتلاشى بتواضع خلف حامل اللوحة. وهذا المطلب كان متحققا عند المصور الفوتوغرافي. فالصورة ما أن يتم إنجازها فإنها تنفصل عن منفذها. الذي يرتبط بواقع بإمكانه تعديله وليس بإمكانه تغييره. وقد ساهمت تقنيات الفوتوغرافيا في إظهار عالم، ظل غير ملحوظ وغير مرئي حتى ذلك الوقت. فباقتراب آلة التصوير من الوقائع اليومية والمعيشية في العالم المرئي، حصلت هذه الوقائع فجأة علي الاهتمام بها.

إن الفكرة التي سيطرت على الواقعيين هي بلا شك فكرة مبالغ فيها، لكن الكراهية التي استقبلهم بها النقاد والجمهور، ساهمت في تضخيم تلك المبالغة. ففي البداية، تم وضعهم جانبا وتجنبهم بشكل عنيف، لكن بعد فترة، اعترف بهم الجميع وتم قبول الاتجاه الجديد الذي كانوا أول من نادى به.

ومن الغريب أن الواقعيين، برغم برنامجهم، رفضوا اعتبار الفوتوغرافيا فنا. ففي مقال نشر في ريفيو دي باري (مجلة باريس) Revue de Paris، كتب شامفلوري Champfleury ما يلي: "إن ما أراه

يدخل في رأسي، يهبط إلى فرشاتي ويصبح ما رأيته ... وبما أن الإنسان ليس بآلة، فإنه لا يستطيع أن يأخذ الأشياء بآلية. والروائي يختار، ويقوم بالتجميع والتوزيع، فهل تعاني الداجريوتيب نفس المعاناة؟"

لقد جرت مناقشة قيمة وتأثير الفوتوغرافيا على الفن بشكل عنيف، على أساس علاقتها بالحركتين، الواقعية والطبيعية. هاجم الذين مثلوا النقد الفني الرسمي حوالي ١٨٥٠، أصحاب المذهب الطبيعي وأعلن ديليكليز Delécluze في مقاله عن معرض ١٨٥٠: "إن ذوق هذا المذهب الطبيعي مؤذ للفن الراقي"، ومن ناحية أخرى كان ازدياد حالة الإعجاب الذي يتمتع بها البورتريه لدى الجمهور، الذريعة للحكم التالي: "هذا الشكل من الفن هو الذي أسهم اليوم في كون الثقافة أكثر نظاما وأكثر تقدما". لكن لمن تدين، هذه الحالة من انتظام التقدم، في رأي ديليكليز؟. "يجب القول أنها مدينة للضغط الذي تمارسه منذ عشر سنوات قوتان علميتان ويزداد قوة على مدار الوقت، ضد التقليد في الفنون،، وأعني بهاتين القوتين الداجريوتيب والفوتوغرافيا اللتين يجب على الفنانين أن يضعاهما في الاعتبار"[٩٤].

برغم هذا الاعتراف الهام، كان ديليكليز مجبرا، بسبب مركزه، على محاربة المذهب الطبيعي. فقد كان ينتمي لعائلة من

العائلات البرجوازية المحافظة ذات النسب؛ إذ كان والـــده مهندســـا معماريا، ودرس هو نفسه عند الرسام دافيد. كما تنتمي أفكاره للفكـــر الأكاديمي، العزيز على الأوساط البرجوازية المحافظـــة والمحترمـــة اجتماعياً.

انزلق ديليكليز، في حديثه لجريدة لو جورنال دو ديبا (جريـــدة النقاش) journal de débat le من فكرة الجمال المثـــالي إلـــى فكـــرة الوسط المحترم. فكان يناهض المدرسة الطبيعية الحديثة وكان يـــربط بين التدهور الذي يلمسه في الفن، في كـــل فرصـــة تأتيـــه، وبـــين الفوتوغرافيا. وهذا الموقف من ديليكليز الذي كان في الـــسبعين مـــن عمره، جاء بسبب سنه وطبيعة دراساته، فهو لا يستطيع التعاطف مع النظرية الثورية للطبيعيين، وحدث أن عرض رجـــل عمـــره ثلاثـــة وثلاثون عاما، هـــو الناقـــد فرانـــسيس واي Wey Francis موقفـــه المعارض لذلك. وصار الاختلاف في المواقف معبرا في الوقت ذاته عن اختلاف الأجيال.

من خلال رد ظهر تحت عنوان "الطبيعية في الفـــن"، حـــاول فرانسيس واي، متخذاً موقف المصورين الفوتـــوغرافيين، أن يبـــين الفرق بين الواقعيين الحقيقيين والانتهازيين المستفيدين من الظـــاهرة والذين يخلط ديليكليز المقتنع بالتأثير الضار للفوتوغرافيا، بينهم وبين الواقعيين. بالنسبة للمكانة التي حققتها الطبيعية، كان فرانـــسيس واي

يرى في ذلك قبل أي شيء، تجديدا لشباب الرسم الذي توقف عند نقطة ثابتة: "هذه العودة العنيفة للطبيعة وضعت في الفن مبادئ حياة ... ومن ناحية أخرى فالاستغلال السيئ للطبيعة أقل ضررا من تزايد العكس". ثم تابع بإصرار: "من هو المتهم الأول، الحقيقي والأكبر؟ من هو هذا الثوري الذي سطح الفن الحديث بلا رحمة؟ إنها الفوتوغرافيا." وبفهمها جيدا، سنرى أن بإمكانها مساعدة الفنان في الارتفاع عن مستوى النقل الآلي للأشياء؛ فبإمكانها محو الأخطاء البذيئة للفن الحديث. "إن الذي يشكل الفنان، ليس الرسم فقط ولا الألوان ولا الأمانة في النقل، انه الإلهام السامي الغير مادي في الأساس. وبالتأكيد أنها ليست اليد، بل إنه العقل الذي يشكل الفنان؛ فالأداة ليس بإمكانها إلا الطاعة. وإذا أنقصنا إلى الصفر كل ما هو أدنى، فإن الفوتوغرافيا تفرض على الفن تقدما جديدا، وبتذكير الفنان بالطبيعة، فإنها تقربه من منبع خصب للإلهام إلى ما لانهاية"(٩٥).

ويجب ألا نرى فقط في المواقف المتضادة بين ديليكليز وواي، تباعدات شخصية؛ إنما أيضا الأثر الدال على أن علم الجمال قد أثرى بشكل عام بمضامين جديدة، غير منفصلة عن التيارات الثقافية لتلك الفترة. في فلسفة الفن، وفي الدراسة عن لافونتان وقصائده، أسس تان Taine لعلم الجمال اتجاها جديدا تماماً: "فلكي نفهم عملا فنيا، أو فنانا، أو مجموعة فنانين، علينا أن نتمثل بدقة الحالة العامة للعقل

والنفسية التي ينتمون إليها[٩٦]. إن إنتاج العقل البشري شأنه شأن الطبيعة الحية، لا يمكن تفسيره بمعزل عن الوسط المحيط "[٩٧].

في الوقت نفسه، وبالنسبة لعلم الجمال الإيجابي، فإن الفن لا يعتمد فقط على التقليد المطلق للطبيعة. والدليل على ذلك هو الموقف تجاه الفوتوغرافيا: "أهذا صحيح من كافة جوانبه، أيجب الموافقة على أن التقليد المطلق للطبيعة هو هدف الفن ؟... من ناحية أخرى وفي مجال آخر، فإن الفوتوغرافيا هي الفن الذي يعيد إنتاج خطوط وشكل الموضوع، بدقة وبدون أي أخطاء، على خلفية مسطحة، وبواسطة خطوط ودرجات لونية، فلاشك أن الفوتوغرافيا هي عامل مساعد مفيد للفنان؛ وهي تنفذ في بعض الأحيان بذوق رفيع بواسطة أشخاص مثقفين وأذكياء؛ لكن على الرغم من أي شيء؛ فهي لا تجرؤ على مقارنة نفسها بالرسم ... عندنا في اللوفر لوحة لـ دوني Denner. استعمل العدسة في رسمها واستغرق الأمر منه أربع سنوات في عمل هذا البورتريه الذي لا تجد فيه شيئا منسيا في الملامح، ولا في تجاعيد البشرة ولا في المسام الغير مرئية للجلد، ولا في النقاط الدقيقة السوداء التي تظهر على الأنف، حتى الخطوط الدقيقة الزرقاء للشرايين الميكروسكوبية الدقيقة التي تتلوى تحت الجلد لم ينسها، وأيضا اللمعان الذي نراه في الأعين والذي نرى فيه انعكاس الأشياء القريبة. إننا نقف أمام هذا العمل مندهشين، إذ يربكنا

الوجه، فهو يبدو كما لو كان سيخرج من الإطار؛ نحن لم نــر أبــدا نجاحا أو صبرا بهذا الشكل. لكن، في النهاية فإن رسما أوليا عريضا لفان ديك Van dyck يعد أكثر قوة مائة مرة، فنحن لا نعطي جــوائز في الرسم أو في أي من الفنون الأخرى لخداع البصر[٩٨].

أسهم النجاح الكبير للصورة النصفية الفوتوغرافيه"البورتريه"، الذي استغله العدد الأكبر من أناس لا يبحثون إلا على الإثراء بأسرع ما يمكن، بشكل كبير في الـسمعة الـسيئة التــي حــصلت عليهــا الفوتوغرافيا في عالم الفن. فلم يكن من السهل دائمــا التمييــز بــين المجموعة الصغيرة من المصورين الفوتــوغرافيين الجــادين وبــين الآخرين. ولهذا السبب كانت أحكام فناني تلــك الفتــرة كثيــرا مــا تتناقض. فبينما أدان الشاعر لامارتين Lamartaine الفوتوغرافيا عام ١٨٥٨: "هذا الاختراع الذي يرجع للصدفة والذي لن يصبح أبدا فنــا من الفنون، وإنما تزييفا للطبيعة بواسطة العدسة"، نجده قد غير رأيه لاحقاً بعد رؤيته للأعمال الجميلــة لآدم ســالومون Salomon Adam الذي كان نحاتا. تعلم من الخبرات التي منحه إياها النحت، ووصــل لتأثيرات تشكيلية للضوء، مع قليل من عدم الوضــوح ممــا أعطــى لصوره تميز خاص. حتى ذلك الوقت، كان يــتم وضــع موضــوع التصوير تحت الضوء الكامل، مما كان ينتج عنه تباين شديد جدا. فقد أظهر آدم سالومون في البورتريهات التي عرضها الأهمية الكبيــرة

للتوزيع الجيد للضوء. وجعل التأثير الفني الناتج عن ذلك الشاعر لامارتين يبدل موقفه بالكامل: "إن الفوتوغرافيا التي كنت قد صببت عليها لعناتي، بسبب الخداع الذي لوثها عن طريق مضاعفة نسخها، الفوتوغرافية، هي المصور. فمنذ أن أعجبنا بالبورتريهات التي حصل عليها سالومون التي تسطع كضوء الشمس، لم نعد نقول عنها إنها مهنة: إنها فن؛ وأفضل من فن، إنها الظاهرة الشمسية التي يتعاون فيها الفنان مع الشمس "(٩٩).

إن الأفكار التي سعى الفنانون في القرن التاسع عشر في مناقشاتهم كان وراءها تعدد الاتجاهات الفنية حتى داخل الصفوة المثقفة. فقد أدان أنجر منظر الكلاسيكية الطبيعية الحديثة الفوتوغرافيا، لأن "الفن السامي الروماني" فقط هو الذي يجب أن يعتد به. فبالنسبة له وهو الأكاديمي، كانت الفوتوغرافيا مكروهة، بنفس القدر من الكراهية الذي يكنه لأصحاب الفن الحديث، مدنسي "معبد الفن المقدس". كما كانت الفوتوغرافيا بالنسبة له ظاهرة من ظواهر التقدم: "إنهم يريدون الآن مزج الصناعة بالفن. الصناعة! نحن لا نريدها! فلتبق مكانها ولا تأتي لتقف على درجات مدرستنا، مدرسة أبوللون المخصصة للفنون الوحيدة أي فنون اليونان وروما(١٠٠)..

وليس من المستغرب وجود توقيع أنجر مع فنانين آخرين في اسفل منشور يناهض الفوتوغرافيا ويدعي عدم وجود أي علاقة لها بالفن.

كان مجال تغلغل الفوتوغرافيا، محدودا بالصفوة المثقفة، واتسع حوالي ١٨٧٥٠ ليشمل قطاعا عريض من البرجوازية والبرجوازية الصغيرة. وتحول أول من تعاطفوا معها إلى خصوم معاندين. إن ذوق الجمهور الذي يشكل الآن القطاع الأكبر من زبائنها، هو الذي هبط بها إلى مستوى أدنى.

أصبحت الفوتوغرافيا بالنسبة لبودلير تمثل تحديا ثابتا وقويا "لهذه الطبقة من العقول الغير متعلمة والتي تحكم على الأشياء من خلال خطوطها الخارجية". وبدت له الفوتوغرافيا وسيلة تزهو عن طريقها عقول بطيئة الفهم لجمهور لا يفهم شيئا في الفن ويعطي أهمية كبيرة لخداع البصر: "هذا المجتمع القذر الذي هجم كنرجسي واحد، كي يتأمل صورته المبتذلة على المعدن.... إن حب البذاءة الراسخ في القلب الطبيعي للإنسان كحب الذات، لن يترك فرصة جميلة مثل تلك الفرصة حتى يشبع ذاته"[١٠١]. لقد أمدت الفوتوغرافية بودلير بالوسيلة لمهاجمة انحطاط الذوق في نفس الوقت مع مهاجمته للجماهير "التي تقف أمام عمل واحد مثل تيتيان Titien أو مثل رافائيل Raphaël، أي واحد ممن تستحوذ أعمالهم في الحفر على

أعلى شعبية؛ ثم يخرجون راضين وأكثر من واحد يقول: إنني أعرف متحفي"(١٠٢).

كان بودلير شخصية "خارج الإطار"، برجوازيا على هامش البرجوازية. كان طوال حياته يهرب من تلك البرجوازية التي كانت تتبعه كالمقرض بالرهن. لقد كره تلك البرجوازية التي لم تكن قادرة على فهمه، والتي لم يكن يستطع التلاؤم معها. ولأنه كان يعتبر نفسه أرستقراطيا، فقد عارض الميول الديمقراطية للحقبة التي أرادت أن تجعل الفن في متناول الجميع. وقد بدت له الفوتوغرافيا عاملا مساعدا لهذا التطور: "بعض الكتاب الديمقراطيين رأوا في ذلك الوسيلة الرخيصة لنشر كراهية التاريخ والرسم، مرتكبين خطيئة مزدوجة بتوجيه السباب في نفس الوقت للرسم وهو الفن الإلهي، وللفن الراقي للممثل المسرحي." ولم تكن هذه الصناعة ـ كانت الفوتوغرافيا بالنسبة له صناعة ـ تمت بأي صلة بالفن. فلم تكن الآلة الفوتوغرافية في نظر بودلير إلا "اختراعا يرجع إلى تفاهة الفنانين الحديثين وملجأ للرسامين الفاشلين". وكانت الحركة الطبيعية في نظره علامة على انحطاط الرسم: "في هذه الأيام المنكوبة، ظهرت صناعة جديدة، تساهم بشكل قوي في تأكيد البلاهة وتدمير ما يمكن أن يكون قد بقى من الروح في العقل الفرنسي...إنني أعتقد في الطبيعة ولا أعتقد إلا فيها... واعتقد أن الفن لا يمكن إلا أن يكون

نقلا دقيقا للطبيعة... لذلك فإن الصناعة التي تعطينا نتيجة مماثلة للطبيعة ستصبح هي الفن المطلق. إله يثأر مستجيبا لدعوات هذه التعددية. وداجر هو مسيحه. وهو في هذه الحالة يقول: بما أن الآلة الفوتوغرافية تعطينا كل الضمانات المطلوبة للدقة، فالفن، هو الفوتوغرافيا"(١٠٣).

وبالنسبة له فإن الآلة الفوتوغرافية يجب أن تعود إلى مكانها الأصلي وهو خدمة الفن والفنانين. أي مجرد أداة بسيطة؛ فلا المطبعة ولا الإختزال، على سبيل المثال استطاعا إبداع أو إنتاج الأدب.

بدت الفوتوغرافيا لبودلير بمثابة عامل مساعد ثمين جدا يمكن أن يساهم في تدريس الرسم؛ وقد رأى أن الآلة الفوتوغرافية، بدرجة معينة، يجب اعتبارها مترجما قادرا على إدخالنا بشكل أكثر إلى الأعماق الغامضة للطبيعة. وعلى الرغم من واقعيتها المبهرة، فالفوتوغرافيا، بمعنى ما، ليست إلا انعكاسا للواقع،، ونسخة مستعبدة عليها العمل بدقة. وفي نقده لكتاب مدام كافي Cavé Madame عن الرسم بدون أستاذ le dessin sans maître ذكر الآتي: "في الرسم الزيتي، فإن العقل هو الذي يتكلم مع العقل، وليس العلم مع العلم". "استعادت السيدة كافي العراك بين الأدب والعقل: إنه نقد لهؤلاء الفنانين الذين، بدلاً من اتخاذ الداجريوتيب كمستشار، أو كنوع من

القواميس، خلقوا منها اللوحة نفسها. إنهم يعتقدون أنهم سيكونون أكثر قرباً من الطبيعة، في محاولتهم لأن يكونوا حريصين في رسوماتهم الزيتية على عدم إفساد النتيجة التي تم الحصول عليها بشكل آلي في البداية. إنه اليأس من الوصول للكمال الذي يرونه علي اللوح المعدني. فكلما اجتهدوا في تقليده، كلما اكتشفوا ضعفهم، إن عملهم الفني ليس أكثر من نسخة باردة بوضوح من تلك النسخة الغير كاملة من نواح أخرى. باختصار، لقد تحول الفنان إلى آلة مرتبطة بآلة أخرى(١٠٤).

وقد رفض ديلاكروا اعتبار الفوتوغرافيا عملا فنيا، ومن وجهة نظره، فإن الأهم ليس هو النقل الخارجي أو السطحي الدقيق، إنما التعبير عن الروح. إن ما نريده من مصور البورتريه الفوتوغرافي هو أن يرينا شيء مختلفا عما تعودنا أن نراه. "إذا تفحصنا البورتريهات المنفذة بالداجريوتيب نجد أنه من بين مائة صورة لا نجد حتى واحدة محتملة، وذلك، لأنه كلما فاجأنا انضباط الخطوط وأدهشتنا وأسعدتنا الملامح التي نراها من أول نظرة، فإن أي آلة ميكانيكية لا تستطيع رؤية ذلك"(١٠٥). إن على الفنان قبل أي شيء أن يفهم وأن يظهر روح الإنسان أو الشيء الذي يرسمه.

كان هذا الفنان في نقده للفوتوغرافيا منسجما مع موقفه ومفاهيمه الجمالية العامة. وقد حاول دائماً أن يكون حكمه عادلا لصالح نوعية الفوتوغرافيا الجيدة التي يرى أنها أكثر قيمة من مجرد عملية بسيطة وجديدة. وقد اهتم بشكل خاص بتطورها وأصبح عضوا في أول جمعية تصوير فوتوغرافي. بالإضافة لذلك فإن نادار كان من أصدقاءه وبادله المصور نفس الاعتزاز ونشر كتاباً عنه.

وبينما عارض غالبية الفنانين اعتبار الفوتوغرافيا فناء أسعدت هذه التقنية الجديدة فناني الوسط الملائم. وإذا نظرنا لطريقتهم في الرسم، أمكننا أن نفهم لماذا اعتبروا الفوتوغرافيا فنا جديدا، أو على الأقل وسيلة مساعدة غير متوقعة وجديدة. لقد صرخ دولاروش Delaroche، عندما رأى الصور الفوتوغرافية الأولى: "بدءا من اليوم مات الرسم الزيتي"، وقد كان هو أول من تحدث عن القيمة الفنية للفوتوغرافيا وذلك في الملحوظة التي كتبها، عام ١٨٣٩، في ذلك الوقت لم هناك من يمكنه الحكم على القيمة الفنية للفوتوغرافيا من خلال ما ظهر منها. وقد أرسل رسالة لأراجو الذي ألقي محاضرة أمام البرلمان: "أن تكون الطبيعة منقولة، ليس بدقة فقط وإنما أيضاً بفن (...) إنها تتميز بضبط الخطوط، ودقة الأشكال بشكل شبه كامل، وبهذا الكم من تنوع الدرجات والتأثيرات (...)

عندما تتم معرفة هذه الوسيلة، سيمكننا في بضع لحظات الحصول على الصورة الأكثر دقة لمكان ما"[١٠٦].

كان من المنطقي أن يجد رسام اللوحات التاريخية، وهو الذي يتطلب عمله الدقة التامة، في الفوتوغرافيا الوسيلة المساعدة المثالية. كان فنانو الوسط الملائم هم أول من أعطى قيمة للآلة الفوتوغرافية بشكل عملي. ومن بينهم الرسام ايفون Yvon، تلميذ دولاروش، على سبيل المثال، الذي لعب دورا معينا في ظل الإمبراطورية الثانية. ويدين بشهرته إلى استخدامه للانتصارات الفرنسية كموضوع للوحاته، وكان طابع عمله الدقيق والملائم، محبذاً بشدة لنابليون الثالث، وهو الطابع الذي صيغ أعمال رسامي المعارك الحربية بالفترة التي عاش فيها.

قرر إيفون يوما أن يرسم موقعة سولفرينو Solférino؛ وأراد إظهار الإمبراطور راكبا حصانه، محاطاً بأركان حربه. كان من الواضح له استحالة أن يطلب من الإمبراطور العدد اللازم من الجلسات. وذهب يوماً إلى التويلري Tuileries مصطحبا مصورا فوتوغرافيا، وطلب من الإمبراطور اتخاذ الوضع المناسب، ثم أدار رأسه طالبا إنارة كل الإضاءة التي أرادها. واشتهرت اللوحة التي رسمها وسميت "الإمبراطور في كيبي" l'Empereur au Képi. وكان لتلك القصة خاتمة مثيرة للفضول. فقد طبع المصور الفوتوغرافي

بيسون Bisson نسخا من الصورة وربح مبالغ كثيرة من بيع الكليشيه الإمبراطوري بأعداد كبيرة. وغضب إيفون وتبع ذلك مشكلة قانونية. وأدعى الرسام أن الصورة ترجع لمبادرته الشخصية وحده، وأنه هو الذي نظم المنظر والإضاءة وأن الصورة من عمله هو وتحمل وجهة نظره؛ وكل ما كان مطلوباً منه في النهاية هو دفع أجر المصور الفوتوغرافي على العمل الذي أنجزه، واحتج على نشر العمل. وكان دافعه الحقيقي هو غضبه من رؤية عمله منتقصا من قيمته؛ ففي الأخير عندما تنتشر الصورة الفوتوغرافية، سيعرف الجميع أنه لم يفعل سوى مجرد نقلها. وقد أعطته المحكمة الحق ومنعت بيع الصورة الفوتوغرافية(١٠٧).

إن أصوات الفنانين التي ارتفعت ضد الفوتوغرافيا في ذلك الوقت، كان لها في أغلب الأحيان دافعا مشتركا مثيرا للاهتمام. وقد استطاع اللوح المعني في وقت قصير ومدهش، غزو مجال البورتريه. وأصبحت منافسته الغير متكافئة لحفاري البورتريه المنمنم، خطرة عليهم أيضاً. كان ذلك في حقبة انتشر فيها البورتريه في كل الأوساط البرجوازية. وكان الطلب على البورتريه هو القاعدة الأساسية لمورد رسام البورتريه. وقد كان ارتفاع نسبة البورتريه في المعارض السنوية، من سنة لأخرى، بالنسبة للوحات المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة، موضحاً لميول تلك الفترة(١٠٨).

كانت الصور النصفية (البورتريهات) كلما تضاعفت أعـــدادها كلما صغرت أحجامها؛ ولم يعد مفروضـــا عليهـــا تـــزيين قاعـــات الأقدمين، وإنما العثور على مكان على حوائط الـــشقق البرجوازيـــة. لكن البرجوازي كان بطبيعته مقتصدا، وكان يفضل الفوتوغرافيا التي تتمتع بالدقة الشديدة، بالإضافة لمميزاتها الكثيرة. وقد كان بالإمكـــان بزيادة بعض الفرنكات الحصول على نسخ قام بتلوينها بلـــون وردي وأزرق لا يقاوم عباقرة أكفاء يحاكي عملهم الطبيعة. ويوماً بعد يـــوم تناقصت طلبات البورتريه التي ينفذها الرسام، وكان المدان الكبير في هذا هو الآلة الفوتوغرافية، ولم يكن من المستغرب من غالبية هؤلاء الرسامين، خاصة الذين لا يتمتعون إلا بموهبة متوسطة، أن تمتلـــئ قلوبهم بالكراهية العميقة لهذه الموضة التي لم تتوقـــف عـــن كـــسب أراض جديدة.

اضغط على الزر نقم نحن بالباقى (١٨٩٠)

التوسع وسقوط مهنة التصوير

رفض أغلب الفنانين تقريباً الاعتراف بالصورة الفوتوغرافية كعمل فني، وإسباغ هذا الشرف عليها. وأسهمت عدة اعتبارات جمالية في هذا الرفض، إضافة لمفهوم المنافسة.

يقوم أحد المباديء الأساسية للاقتصاد الرأسمالي، على فكرة المنافسة، التي تتضمن السعي إلى التدمير المتبادل بكل الوسائل. وعلى العكس من الفنانين، كان هناك إجماع بين المصورين الفوتوغرافيين على أن الفوتوغرافيا ترتبط بالفن وليس بالصناعة؛ وقد أمدتهم هذه الطريقة في رؤية الأشياء بالكثير من الدعم أمام الجمهور. ولكن ما أن توجهوا للمنافسة في داخل معسكرهم وفيما بينهم حتى تبدلت مواقفهم وتغيرت اتجاهاتهم، تبعاً للمزايا التي كان يمكن الحصول عليها من الظروف المحيطة. وكانت المواقف المختلفة، ذريعة لإثارة قضايا كثيرة، يغطي السؤال المطروح فيها

حول ما إذا كانت الفوتوغرافيا فنا أم صناعة، على واقع هذه المنافسة الضارية.

بدأت المنافسة مع توسع مهنة التصوير. فبعد خمس وعشرين عاما من انتشار الفوتوغرافيا، أي عام ١٨٦٤، ظهرت خمس وعشرون دورية متخصصة في ست بلدان مختلفة[١٠٩]. وتأسست جمعيات تصوير بنفس العدد تقريباً، كانت هذه الجمعيات تقوم بتنظيم المعارض، والدفاع عن مصالح أعضائها، وإنشاء المؤسسات وأيضا بيع الكليشيهات. وتشهد هذه الوقائع، على مدى التقدم الذي حققته الفوتوغرافيا. كما تم تأسيس وكالة دولية International Comptoir هدفها الأساسي هو التجارة؛ وكان كل ما يتعلق بالفوتوغرافيا يدخل ضمن نشاط الوكالة، كتصنيع آلات التصوير، والإكسسوارات، والمنتجات الكيميائية إلى جانب أشياء أخرى، وخصوصا إقامة مؤسسة نشر وجرائد متخصصة تهتم بشئون الفوتوغرافيا. كانت الفكرة تعتمد على أن تقوم الوكالة التي مقرها باريس بدور الوسيط بين المصنع والمصور، وبين الأخير والجمهور. وكان تنظيم عمليات التصدير والاستيراد مهمة أحد أفرع الوكالة. وفي عام ١٨٦٢ تأسست الغرفة النقابية للفوتوغرافيا.

بخلاف الطلب المباشر على الصورة النصفية (البورتريه)، كان هناك مصدر دخل هام لكل استوديوهات التصوير، وهو طبع وبيع

صور المشاهير ونجوم الحياة العامة، وكان يتم طبع هذه الصور بمقاس كارت الزيارة visite carte de الذي شاع استعماله. ولم تكن الصحف المصورة قد ظهرت بعد، كما لم تكن الصحافة في ذلك الوقت تعرف الكليشيه الحساس الذي نشر على نحو واسع وجوه كبراء المجتمع. وكان جمهور عام ١٨٦٢ يشعر بإنجذاب خاص لامتلاك صور الشخصيات المعروفة.

ولأنه لم من الممكن بوسع كل الناس التباهي بعلاقات تربطهم مع النخب المثقفة والسياسية، وهو ما كان شرطا لرواج. أضف لذلك أنه لم يكن بوسع جميع المصورين الإثراء أيضا من عمل البورتريه البورجوازي. لذا كان هناك مصورون يقومون بنسخ الصور التي أنتجها منافسوهم، للحصول على أرباح إضافية. وكانت هذه الأفعال بمثابة الذريعة التي يتم من خلالها مناقشة السؤال الشهير: إلى أي مجال تنتمي الفوتوغرافيا؟

ظلت الفوتوغرافيا في فرنسا، حتى عام ١٨٦٠, بدون أي قانون ينظم أوضاعها. وكان على المحاكم أن تفصل في النقاش الدائر حول كون الفوتوغرافيا فنا أم لا، وهي الإشكالية التي تصادم حولها الفنانون، والحرفيون والأدباء. كان الموقف واضحا فيما يخص المصورين، وهو الدفاع في كل مرة، تطرح مسالة عدم التشابه بين الفوتوغرافيا والعمل الفني، وكان الرد دائماً وبنفس الضراوة هو

العكس. وكانت أحكام المحاكم في أغلب الأحيان أحكاماً مخففة، وفي إحدى القضايا التي أصبحت مشهورة، وهي الخاصة بالمصورين مايز Mayer وبيرسون Pierson ضد المصورين بيثيدار Betheder وشواب Schwabbe وهي القضية التي نظرت أكثر من مرة. جاء حكم المحكمة النهائي متضمنا هو وجوب الاعتراف بالفوتوغرافيا كعمل فني(١١٠).

لم تتوقف المحاكم، خلال القرن التاسع عشر، عند الفصل فقط في موضوع علاقة الفوتوغرافيا بالفن؛ فقد ظهر نوع جديد من الصور استدعى اهتمام الدولة كراعية للأخلاق. كانت الصورة ذات مقاس كارت الزيارة، ملائمة لتداول أنواع من الصور التي لم تكن لتتطابق مع قواعد الحشمة البورجوازية. ولم يكن تضاؤل الطلب على البورتريه يسمح لبعض المصورين من الدرجة الثالثة بالحصول على أرباح كافية، فاختاروا الانسياق للواقع التجاري على مراعاة القواعد الأخلاقية، ووجدوا الوسيلة التي تسمح لهم بجمع المال في وقت قليل. كان من السهل العثور على هواة لهذا النوع من منتجات العدسة، فلم تكن هناك حينئذ أية كراهية عند البورجوازيين أو عند خصومهم لفكرة الاحتفاظ قريبا من قلوبهم بصور جميلات المجتمع الفني. ولكن لم يكن هذا النوع من النشاط آمنا، وكان اكتشاف مثل هذه التجارة يعاقب من يقوم بها قانونيا بمدد حبس طويلة. وحوالي

عام ١٨٥٠، صدر قانون يعاقب على بيع الصور الخادشة للحياء في الأماكن العامة، واعتبارها جريمة إهانة للأخلاق والآداب.

هذه الصور الأولى العارية التي تم تصنيفها بناء على القانون على أنها فضيحة عامة، والتي ارتفع ضدها الصوت المحترم للمدعي العام الذي أعد لها تأنيبا عنيفا في حيثيات حكم. هذه الصور تجعل معاصرينا يبتسمون[١١١]. فكم من الصور التي نراها الآن في محلات الجنس Sex-Shops كانت سابقاً، تعتبر جريمة خدش للحياء لم تعد تلفت الآن نظر أي مدع عام.

حققت مهنة مصورالبورتريهات الفوتوغرافية إنطلاقة كبيرة جداً في العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر. وبلغ عدد استوديوهات التصوير في فرنسا ما يناهز الألف عام ١٨٩١، ووصل عدد العاملين بهذه الاستوديوهات إلى ما يقرب من نصف مليون شخص. كما وصلت القيمة الإجمالية للإنتاج إلى ما يقارب الثلاثين مليونا من الفرنكات الذهبية. وكان هذا التطور أكثر تأثيراً في بلاد أوربا الأخرى وفي أمريكا على وجه الخصوص. لكن تقدم التقنيات التي أسهمت في نجاح البورتريه، هو نفسه الذي حكم عليها بالخفوت تدريجياً. فما يميز الفوتوغرافيا في الأساس هو قدرتها الإنتاجية الميكانيكية. وفي الحالات التي تبوأت فيه الآلة مكانا متفوقا بين وسائل الإنتاج في المجتمع البورجوازي، فإن العمل اليدوي والعقل

الفردي لبدايات الفوتوغرافيا تراجعا قليلاً قليلاً تاركين مكـــانهم فـــي مهنة لم تعد شخصية بالمرة.

ظهرت في أواخر القرن آلات تـصوير ســهلة الاســتعمال: "إضغط على زر اللقط، سنقوم نحن بالباقي"، كان هذا هــو الإعــلان الشهير لكوداك، الذي سبب ثورة شاملة فـــي ســوق الفوتوغرافيـــا. فمئات الآلاف من البشر الذين كانوا يسعون من فترة وجيزة للمصور للحصول على بورتريه. بدءوا هم يصورون بأنفـــسهم. ومنـــذ ذلـــك الوقت، حققت الآلة الفوتوغرافية للهواة انطلاقة كبيرة، وحققت تجارة الفوتوغرافيا أرباحاً ضخمة، وظهرت محلات للتصوير في كل أحياء المدن الكبيرة. وكان أغلب أصحاب هذه المحـــلات مـــن مـــصوري البوتريهات الذي لم يعد بإمكانهم الاعتماد على دخل البورتريه فقـــط، وقد إستمروا في نفس عملهم كمصوري بورتريهات، ولكـــن طلـــب الجمهور عليهم في أغلب الأحيان كان مقتـــصراً علـــى المناســـبات الخاصة من أجل عمل صورة لطفل حديث الولادة، أو تصوير حفـــل تعميد، أو حفل زواج، الخ... لذا كان دخلهم الحقيقي والمؤكد يعتمـــد على بيع آلات التصوير والإكسسوارات للهواة.

كان الفنان المصورالفوتوغرافي يطلب مائة فرنك ذهبي مقابل الصورة الفوتوغرافية، وذلك عام ١٨٥٥، ولكن بعد عدة عقود أصبح يطلب عشرين فرنكا فقط. وفي أواخر القرن، بدأت المحلات الكبيرة

في عمل صور أرخص بكثير، وأصبحت هــذه المحــلات منافــساً خطيراً للمصور المحتــرف. وفــي النهايــة جــاءت فالفوتومــاتون Photomaton الآلة الأوتوماتيكية بالكامل، التي أصبحت تقــوم فــي بضع دقائق، بتصوير وتحميض وطبــع عــدة صــور علــى ورق، وبالتالي حرمت المصور المحترف من دخل مادي مهم يتحقق له من عمل صور تحقيق الشخصية.

في العشر سنوات الأولى للفوتوغرافيا عندما، لم يكن هناك إلا أعدادا محدودة من المتخصصين وعندما كانت المشاكل التقنية تتطلب معارف خاصة. بدت الفوتوغرافيا مثل الفنــون الأخــرى محاطــة بالغموض. عقب ذلك، وبعد التبسيطات التي أنجــزت فــي تقنيــات الفوتوغرافيا والتي سمحت لأي إنسان أن يمارسها وبسهولة، كان من المحتم أن تفقد الفوتوغرافيا تأثيرها وفتنتها.

وبالتزامن مع تطور الفوتوغرافيــا اكتمــل الهبــوط الفنــي للبورتريه الفوتوغرافي. وكان السقوط أكثر وضوحاً حــوالي عــام ١٩٠٠. كان السبب في هذا هو اعتماد المصور، أكثر من أي وقــت آخر، على ذوق الزبائن وإضطراره للعمل بأسعار رخيــصة. إنهــا نفس الفترة التي نمت فيها شروط عمــل جديــدة، وظهــرت فيهــا اختراعات أضفت تحسينات على المواد المستخدمة كاكتشاف الــورق المكربن، والورق ذي المعجون، والورق بالزيت وورق البروموبيــل،

الخ.، وكانت الفكرة وراء هذه الاختراعات هي محاولة تقريب شكل الفوتوغرافيا أكثر فأكثر من الرسوم الزيتية، والرسوم بالقلم الرصاص، والرسم بماء الفضة، والحفر وتقنيات الرسم الأخرى. وكان التأثير الأساسي يعتمد على استبدال دقة العدسة بالضبابية (فلو Flou). فقد اعتقد المصورون انهم يضيفون لمسات فنية لصورهم إذا ألغوا أهم ما يميز الصورة الفوتوغرافية في الحقيقة، وهو الوضوح. وكان للأسلوب الانطباعي دور هام في هذا التطور. فكلما استطاعت الفوتوغرافيا أن تحل محل الرسم كلما اعتبرها الجمهور قليل الثقافة "فنا". ولزيادة تأكيد هذه المؤثرات تم استعمال أنواع كثيرة من الرتوش ومنتجات كيمائية لإعطاء نغمات مختلفة لهذه الصورة التي نسميها الآن: اللا ـــ فوتوغرافيا non-Photographies. ووصل الأمر لحد وضع هذه الصور في إطارات من البرونز أو الفضة مزخرفة برسومات حلزونية لزيادة التأكيد على قيمتها الخيالية.

عاش في تلك الفترة من تدهور الفوتوغرافيا، اثنان من الهواة، أصبحا في تاريخ الفوتوغرافيا، مع مرور الزمن، من العمالقة. وقد نشأ الاثنان في وسط فقير نوعا ما. كان أحدهما هو الباريسي أوجين أتجيه Atget Eugene ، والآخر هو البرليني (نسبة إلى برلين) هنريش زيل Zille Heinrich .

ولد أتجيه عام ١٨٥٧ وولد زيل عام ١٨٥٨ وتوفى الأول عام ١٩٢٧، وتوفي الثاني عام ١٩٢٩. كان والد أتجيه يعمل كحرفي في صناعة صناديق العربات في أحد الأقاليم وقد أشتغل أتجيه كبحار في البداية، وفي عام ١٨٧٩ ذهب إلى باريس حيث سجل نفسه في كونسيرفاتوار الفن الدرامي وأصبح فيما بعد ممثلاً متجولاً، وحاول أيضاً أن يمارس الرسم، ولكن بدون نجاح، ومن ثم اتجه قبل نهاية القرن مباشرة أي عام ١٨٩٩ إلى الفوتوغرافيا، فاشترى آلة تصوير ثقيلة بمنفاخ عفا عليها الزمن في ذلك الوقت بسعر رخيص، مع حامل ضخم من الخشب. وكان يتجول كل صباح في باريس باحثاً عن صور يلتقطها، وفي المساء يقوم بتحميض أفلامه بمطبخه، كانت صوره من الألواح مقاس ١٨×٢٤، وقد علق على باب منزله لافتة: "صور للفانين"، وخلال خمسة عشر عاماً قام أتجيه بتصوير شوارع باريس، ومبانيها الأثرية، نافوراتها، وفي بعض الأحيان التقط صورا لممارسي المهن الصغيرة بالطرقات، كبائع مظلات، أو شحاذ بآلته الموسيقية. وكان ضمن زبائنه رسامون بالتأكيد، كما كان يبيع أيضاً صورا للعرض بالمحلات.

وقد استمرت تجارة أتجيه في الرواج حتى حرب عام ١٩١٤، ومنذ ذلك التاريخ بدأت تجارته في الانهيار. فقد تحول الرسامون عن الطبيعية وقل احتياجهم للصور الفوتوغرافية كنماذج. لذا باع عام

١٩٢٠، ٢٠٠٠ لوح معدني للأرشيف الوطني، وكان قد طلب في البداية عشر فرنكات للقطعة ولكنه حصل في النهاية على ٥ فقط. وتوقف عن التصوير بسبب كبر سنه، وعاش بشكل بائس معتمدا على صور أرشيفه. فمان راي Ray Man الذي كان يسكن مثله في أتيلييه بشارع كامباني بروميار Promiere Campagnes بمونبارناس Montparnasse اشترى منه بعض صوره ونشر بعضها عام ١٩٢٥ بالمجلة التقدمية الثورة السوريالية Revolution Surrealiste La وقد ظل صاحب الصور غير معروف، وأن كان السورياليون قد أعجبوا بها وأولهم اندريه بريتون Breton Andre خاصة وأنها عكست فترة كاملة تمت تعريتها بعين الجراح التشريحية لأتجيه. وتظهر أغلبية الصور الشوارع حيث لا نرى إنسانا يمر، إلا نادراً، فأتجيه لم يكن عفوياً أو مصوراً للحظة، كما يبدو الفراغ في هذه الصور مزعجا، والتفاصيل المصورة أقرب إلى الطبيعية الصامتة.

وحتى عام ١٩٧٥ عندما نشر الألبوم الفوتوغرافي للبرليني هنريش زيل. كان أتجيه يعد بمثابة الأب للصور التسجيلية، لكننا الآن نعرف أن هناك اثنان.

أما زيل فهو ابن صانع أقفال، كان عمره ٩ سنوات عندما استقر والده في برلين. فمع التوسع الصناعي، أتاحت العاصمة فرصا أفضل للنجاح. كان منزل والديه عبارة عن غرفة واحدة بقبو منزل بأحد الأحياء الشعبية. ترك المدرسة الابتدائية وعمره ١٤ عاماً.

وأراد له والده أن يعمل كمستخدم بمحل جزار، ولكن الولـد الـشاب كان يخاف من هذه المهنة الدموية. وعندما لاحظ مدرسه أنه مـاهر في الرسم، نصحه بالاتجاه للحفر.

"إنه عمل تمارسه وأنت جالس في غرفة مدفأة مرتـديا ياقـة ورباط عنق، وفي الرابعة بعد الظهر تصبح حرا، وبعد ثلاث سنوات من التعلم يقولون لك حضرتك، فماذا تريد أكثر من هذا؟". كان هـذا ما قاله له أستاذه. وقد قال هنريش زيل بعد ذلك: "لم اكن أريد أكثـر من ذلك، فـ "حضرتك" هذه هي ما قرر مستقبلي".

بعد أن قام بتنمية مهارته في الرسم بدروس مسائية. أصبح هـذا العصامي رساما ممتازا بالإصرار والعمل الجاد. وبعـد فتـرة، عمـل كحفار في شركة تصوير ببرلين. واستمر فيها لـسنين طويلـة إلـى أن حازت رسومه الإعجاب وانتخب عضوا بالأكاديمية البروسية للفنون.

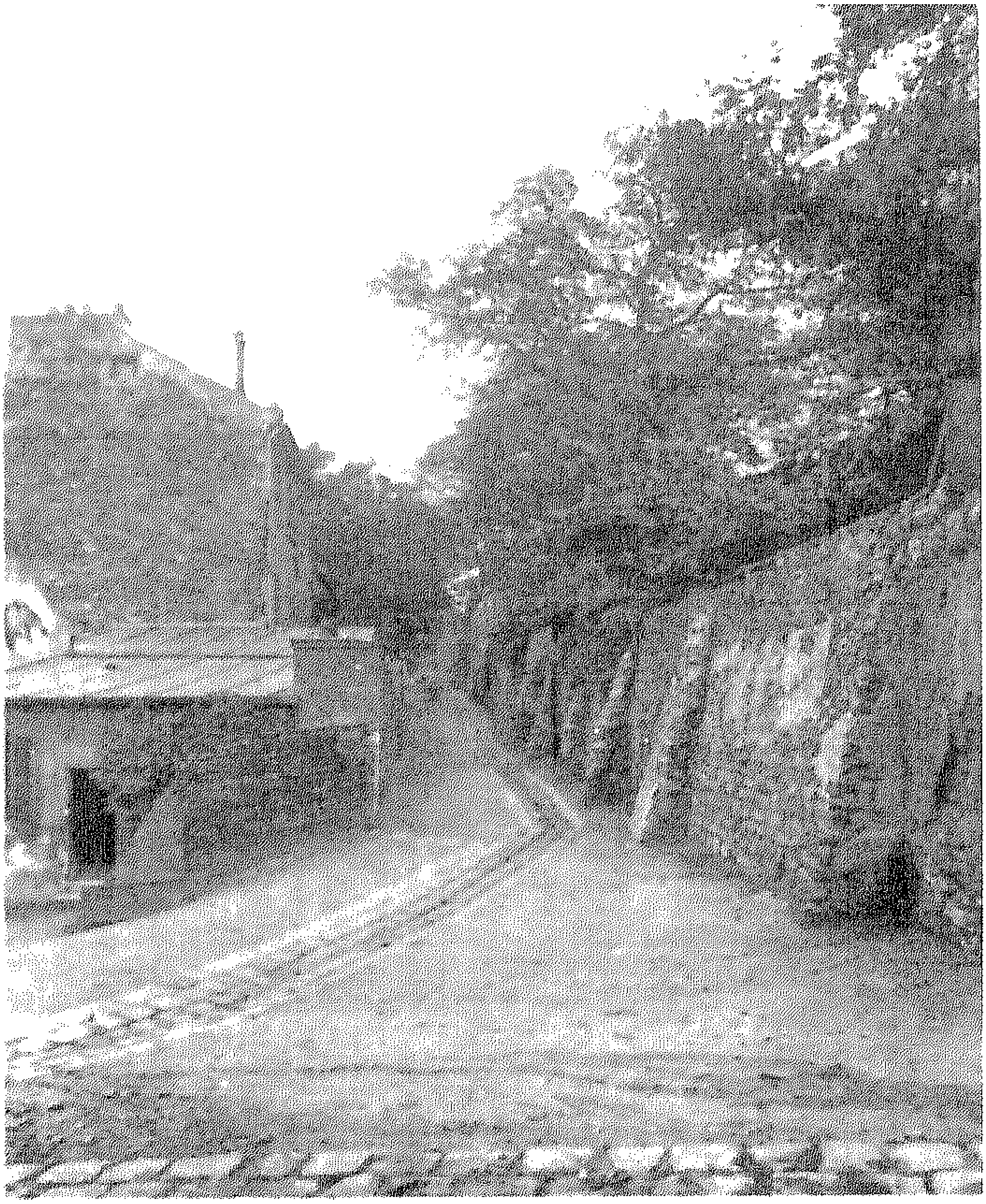
كان زيل أشبه بـ دوميه Daumier شـعبي. إذ قـام برسـم "الوسط" الذي يعيش فيه، أي وسط العمال وصـغار البرجـوازيين، بكثير من خفة الظل. ثم شرع بالعمل بالتصوير الفوتـوغرافي فـي حوالي ١٨٩٠، وكان هدفه الوحيد هو الاستعانة بالصور كنماذج.

إذا كانت الشوارع الخالية هي ما اهتم به أتجيه، فإن زيل إهتم بسكانها. فلم تكن الأرفف هي ما يشد نظره في الأسواق، وإنما اللاتي

تشترين احتياجاتهن. كان يصور المشاهدين في المعارض وليس ما يجذبهم. ولم يمنعه هذا من تصوير أفنية منازل العمال الغير صحية، حيث يسير أطفال الفقراء بأقدامهم العارية. وقبل براسي Brassai بأربعين عاما، قام زيل بتصوير أعمال حفر على الحجر ونقوش طريفة على لافتات أسماء المحلات. ولم يفكر أبدا في عمل معرض لصوره. وعموما في هذه الفترة لم يكن لأي أحد أن يعيره اهتماما أو يسند إليه أي قيمة ولذا فإن قيمة صوره اكتشفت بعد ذلك بكثير.

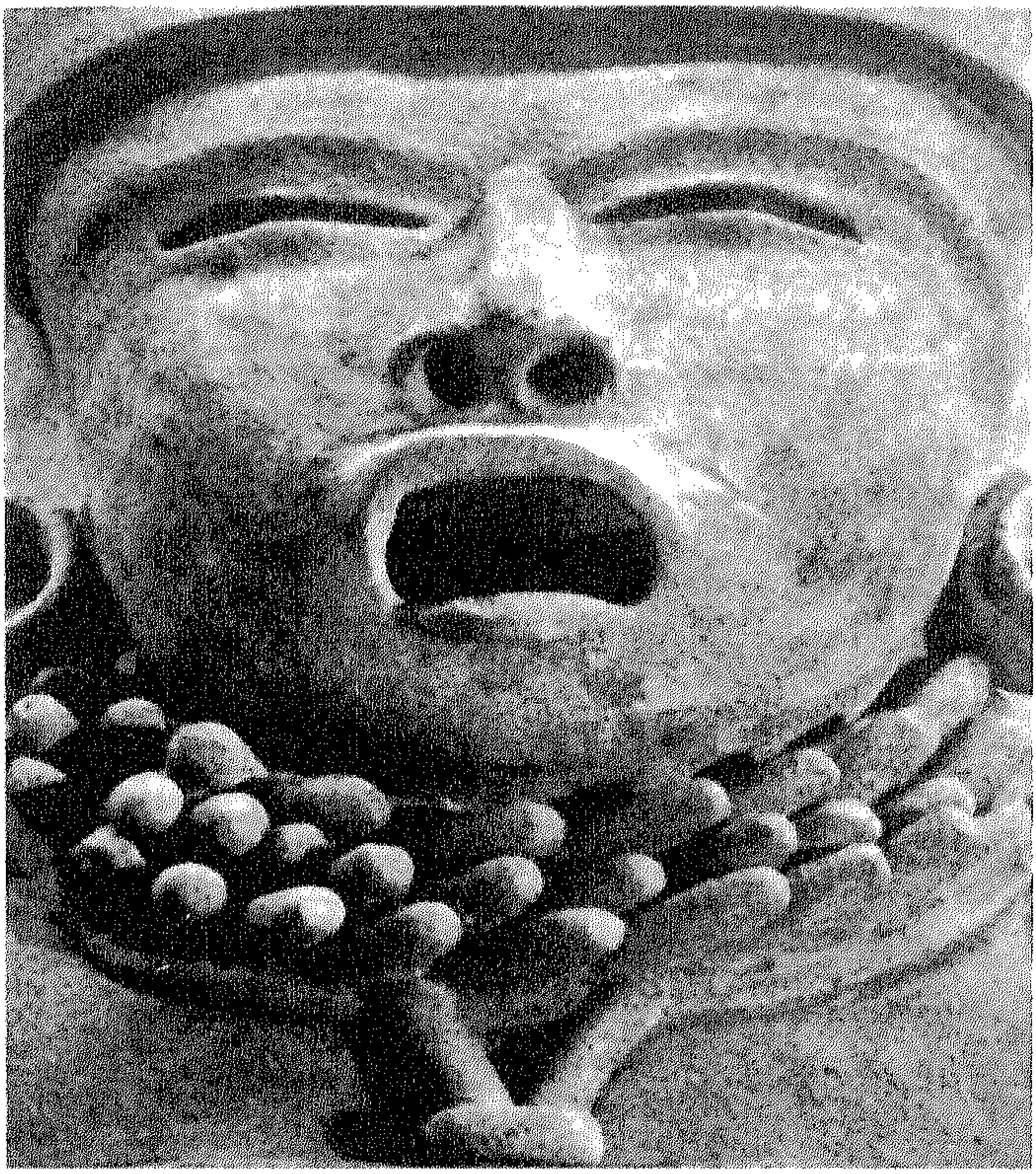
ويعد هنريش زيل أول مصور "مهتم" بما يراه فقط. وهو أول طابور المصورين الصحفيين غير فاسدين الذين تبعوه دون أن يعرفوه، بدءا من أعوام الثلاثينات. فبالنسبة لهم كما كان الحال بالنسبة له، يجب على المصور أن يخفي شخصيته بتواضع خلف آلة التصوير، التي لا تزيد عن كونها أداة حساسة. بفضلها يتم تسجيل موقف أو مظهر لشخصية.

تأثير الانطباعية على الفوتوغرافيا (بوريو حوالى ١٩٠٠)



فوتوغرافيان: أتجيه (باريس ١٩٠٠)

زيل (برلين ١٩٠٠)



تكبير التفصيل عمل على تغيير العمل الفنى
(ابهة زابوتية، المكسيك)

La photographie, moyen de reproduction de l'œuvre d'art

التصوير كوسيلة لإعادة إنتاج العمل الفني

لم يقترب النقاش الذي أثير منذ اختراع الفوتوغرافيا، لتقرير إذا كانت مرتبطة بالفن أو لا، إلا من مشكلة محدودة في الواقع. وكان الانقلاب والتطور الذي أحدثته كوسيلة لإعادة إنتاج الأعمال الفنية ذا أثر هائل. فحتى ذلك الوقت لم يكن العمل الفني متاحا ومرئيا إلا للمتأملين المعزولين؛ وبإعادة إنتاجه بملايين النسخ، أصبح متاحاً للجماهير العريضة. وقد بدأ هذا التطور أولاً بالنقش ثم بالحفر بعد ذلك، ولكن مع الاختراعات التقنية الفوتوغرافية، فقد الفن الهالة القدسية للعمل الفني الوحيد.

وإذا كانت الفوتوغرافيا قد أثرت بشكل عميق على رؤية الفنان، فقد غيرت أيضاً من رؤية الانسان للفن. وتعتمد الطريقة التي يتم بها تصوير قطعة نحت أو رسم على الشخص الذي يقف خلف آلة التصوير. فضبط الصورة Cadrage وتوزيع الإضاءة، وتأكيد المصور على تفاصيل موضوع أو جسم ما، يمكن أن يغير من مظهره بشكل تام. كذلك فالصور التي نراها في كتاب عن الفن،

تتغير تبعاً للمقياس الذي تم تنفيذها به. فتكبير تفصيلية بمغالاة يفسد تصورنا عن الشكل الكامل الذي يمكن أن تكون عليه قطعة نحت أو رسم. فالمنمنة يمكن أن تصبح بحجم تمثال داوود David الضخم لمايكل أنجلو الموجود بفلورنسا. "لقد أوجدت إعادة الإنتاج فنونا خيالية عن طريق تغيير مقياس الموضوع بشكل منهجي، وذلك عند تقديم طبعة ختم شرقي أو عملة على أنها زخرفة عمود، أو تعاويذ على أنها تماثيل"، هذا ما أوضحه أندريه مالرو في كتابه المتحف الخيالي.

وعندما غيرت الصورة الفوتوغرافية من مقاييس عمل فني بحيث لم تعد معروفة بوضوح، قدمت له خدمة ضخمة ساعدته على الخروج من عزلته. وبالتالي أصبح بإمكاننا تأمل صورة عمل فني على ضوء مصباح، بمنزل خاص، بينما الأصل موجود في متحف على بعد آلاف الكيلومترات(١١٢).

في عام ١٨٦٠، قدم ديزيديرى ذو الحاسة التجارية، اقتراحا إلى الحكومة الفرنسية بأن يقوم بتصوير اللوحات الموجودة بمتحف اللوفر، وسعى للحصول على حقوق الإنتاج. ولكنه لم يجد الوقت الكافي لتنفيذ هذه الفكرة، بسبب حجم أعمال البورتريهات التي كان يقوم بها.

وكان أحد أوائل الذين تفرغوا بالكامل لتصوير الأعمال الفنية في فرنسا، هو أدولف براون Adolphe Braun[١١٣] الذي ولـد فـي قرية بمقاطعة الالزاس عام ١٨١١، بالقرب من ميلهـوز Mulhouse وكان رساماً يعمل في رسم الزهور والفواكه لمصنع أقمشة ألزاسي. ومنذ أن تم إعلان اكتشاف الآلة الفوتوغرافية أقام علاقة مع داجـر، فقد أدرك على الفور الفائدة الضخمة لهذه الوسيلة التقنية لإعادة إنتاج الرسوم. وساعده على تحقيق أفكاره اختراعان: الأول اختراع ألـواح الكولوديون Collodion الرطب، ذات الحساسية العالية عـام ١٨٥١، والثاني اكتشاف ورق الكاربون عام ١٨٦٠، الذي أسهم فـي تثبيـت الصور الموجبة. ومن ثم بدأ منذ عام ١٨٦٢، في التصوير المنهجي لرسوم متاحف هولبان Holbein ببـال Bale, ثـم رسـوم اللـوفر Louvre، وفيينا Vienne, وفلورنـسا، وميلانـو (Milan)، وفينيـسيا (Venise)، ودرسدن Dresde، الخ. وحقق نتائج عالية المستوى بفضل الإنتاج الجديد من الورق الكاربوني. وبدأ في نـشر نـسخ لأعمـال الأساتذة.

وصل عدد العمال والمساعدين في أتيلييه براون عام ١٨٦٧، إلى ما يقرب من مائة عامل، وحتى ذلك الوقت كان العمل يتم بشكل حرفي ويدوي، ثم بدأ يأخذ الطابع التصنيعي، فقام بـراون بتـدريب بعض العمال على تصوير لوحات المتاحف، وكان من بين مساعديه

ضابط سابق. أرسله براون لروما لتصوير سقف كنيسة الـ سيكستين Sixtine، بوعد ستة أشهر من التحضيرات وعـامين مـن العمـل. استطاع الضابط السابق الطموح والفـضولي أن يغـزو الفاتيكـان، ووصل الأمر لدرجة أن البابا الذي أثار اهتمامه ما يجري، كان يأتي أكثر من مرة في الأسبوع يدور حول السقالات ويتجـاذب أطـراف الحديث مع الالزاسي(١١٤) . ثم انتقل بعدها إلـى كنيـسة فـارنيزين Farnesine، ثم إلى الرسوم الجدارية بكنائس روما. وتماثيل مايكـل انجلو ولوحات رفائيل. ومتاحف لندن، ومدريد، وأمستردام، الخ. وقد صور براون كل أساتذة الفن وصغار الفنانين؛ وضـمت مجموعتـه حوالي خمسمائة الف كليشيه.

كان أدولف بروان هو أول من أدرك في فرنـسا، إمكانيـات الفوتوغرافيا كوسيلة لإعادة إنتاج الفن، وقد توفى عام ١٨٧٧ وحـل ابنه محله ثم ابن الإبن. ولم تتوقف هذه المؤسسة العائلية عن التوسع، وإمتد نشاطها إلى كل المجالات وساعد في هذا الانطـلاق، اختـراع ألواح بروميرـ الجلاتين عام ١٨٨٠. وقد وصل إنتـاج صـناعة الورق الكاربوني إلى ما يقرب من خمسين ألف مترا مربعا. واحتوى كتالوج ١٨٨٧ على حوالي خمسمائة وخمسين صفحة تحـوي آلاف الصور. كما حصلت مؤسسة براون على حق استغلال صور متحف اللوفر.

كانت الطريقة القديمة، الهليوجرافير Heliograveure ، والتي تنفذ يدويا، محدودة القدرة ولم تكن تسمح بأكثر من ستين نسخة في اليوم، وحديثاً أصبح بالإمكان من خلال النقش الغائر أو التصوير الفوتوغرافي والحبر الحصول على ما بين ألف وخمسمائة ومائتي ألف نسخة في الساعة. وقد أنتج براون وسي Cie عام ١٩٢٠ مع مائة وثمانين عامل، مئات الألبومات ودليلا سياحيا والكارت بوستال والدليل السياحي بالأبيض والأسود والألوان، فقد كانت تعميم الصور الفوتوغرافية للوحات الفنية باللون الواحد مساويا للصور الملونة. ومنذ عام ١٩٣٠ (كان هذا الجيل الرابع لادولف براون) بدأ نشر سلسلة لأعمال الأساتذة وسميت متحف الجيب Musée Poche de مع نص بثلاث لغات ظهر فيها أعمال فان جوخ Gogh Van، وجوجان Gauguin ، وبونارد Bonnard، وماتيس Matisse، وبراك Braque، وبيكاسو Picasso وآخرين. وتمت طباعة السلسة بالألوان فقط. ومع هذه الأعمال التي صارت تباع في الأكشاك أضيف توزيع صور طبق الأصل ذات جودة عالية وفي متناول الجميع، لأساتذة الفن، الذين مارسوا الفن منذ زمن بعيد وحتى الآن. لقد ولد متحف المنزل وسمح للجميع بأن يمتلكوا قاعة العرض الخاصة بهم. فالذين لا يستطيعون شراء أعمال أصلية وهم بالملايين، أصبح بإمكانهم الآن امتلاك نسخ ذات جودة عالية.

هكذا انطلقت صناعة ضخمة في أوربا وأمريكا، تقوم على طبع نسخ من الأعمال الفنية. وكما أن هناك أصحاب مطابع لا يقبلون إلا طباعة الأعمال الفنية ذات القيمة، فهناك أيضا أصحاب مطابع لا يطبعون إلا الأعمال المتواضعة التي تبهج الغالبية. وقد وصل حجم أعمال هذه الصناعة الجديدة إلى مليارات الفرنكات.

وتفرعت صناعة أخرى من تقنية إعادة التصوير، وهي الكارت بوستال، وقد حققت هذه الصناعة انطلاقة من خلال قانون صدر في ألمانيا عام ١٨٦٥، عندما اقترح وزير البريد، استعمال كروت بوستال رسمية. وصدر قانون مماثل في فرنسا، لكن بداية المرحلة الذهبية للكارت بوستال كانت عام ١٩٠٠. فقبل ذلك التاريخ كانت طريقة طباعة الكارت تعتمد على النقش بالسن الجاف والحفر، ومع اختراع الفوتوكولوجرافية التي تتفرع إلى هليوتيبي، فوتوليتوجرافية وفوتوتيب، حقق الكارت بوستال شعبية وخاصة أن سعره أصبح في متناول الجميع.

وكان أول من طرح الكارت بوستال السياحي اعتمادا على صور فوتوغرافية هو فرانسوا بوريش Borich Francois الذي كون ثروة ضخمة من المناظر المأخوذة في بلده سويسرا. وحوالي عام ١٩٠٠ أعطت الإحصائيات الأرقام التالية:

ألمانيا : ٥٠ مليون نسمة، ٨٨ مليون كارت.

إنجلترا : ٣٨,٥ مليون نسمة، ١٤ مليون كارت.

بلجيكا : ٦,٥ مليون نسمة، ١٢ مليون كارت.

فرنسا : ٣٨ مليون نسمة، ٨ مليون كارت.

وبلغت الأرقام عام ١٩١٠ ١٢٣ مليون كارت مطبوع في فرنسا فقط، وبلغ عدد الذين يعملون في تلك الصناعة ثلاثة وثلاثين ألف عامل. و يمكننا القول بأن عدد الكروت بوستال المباعة وصل هذه الأيام إلى عدة مليارات في العالم كله[١١٥].

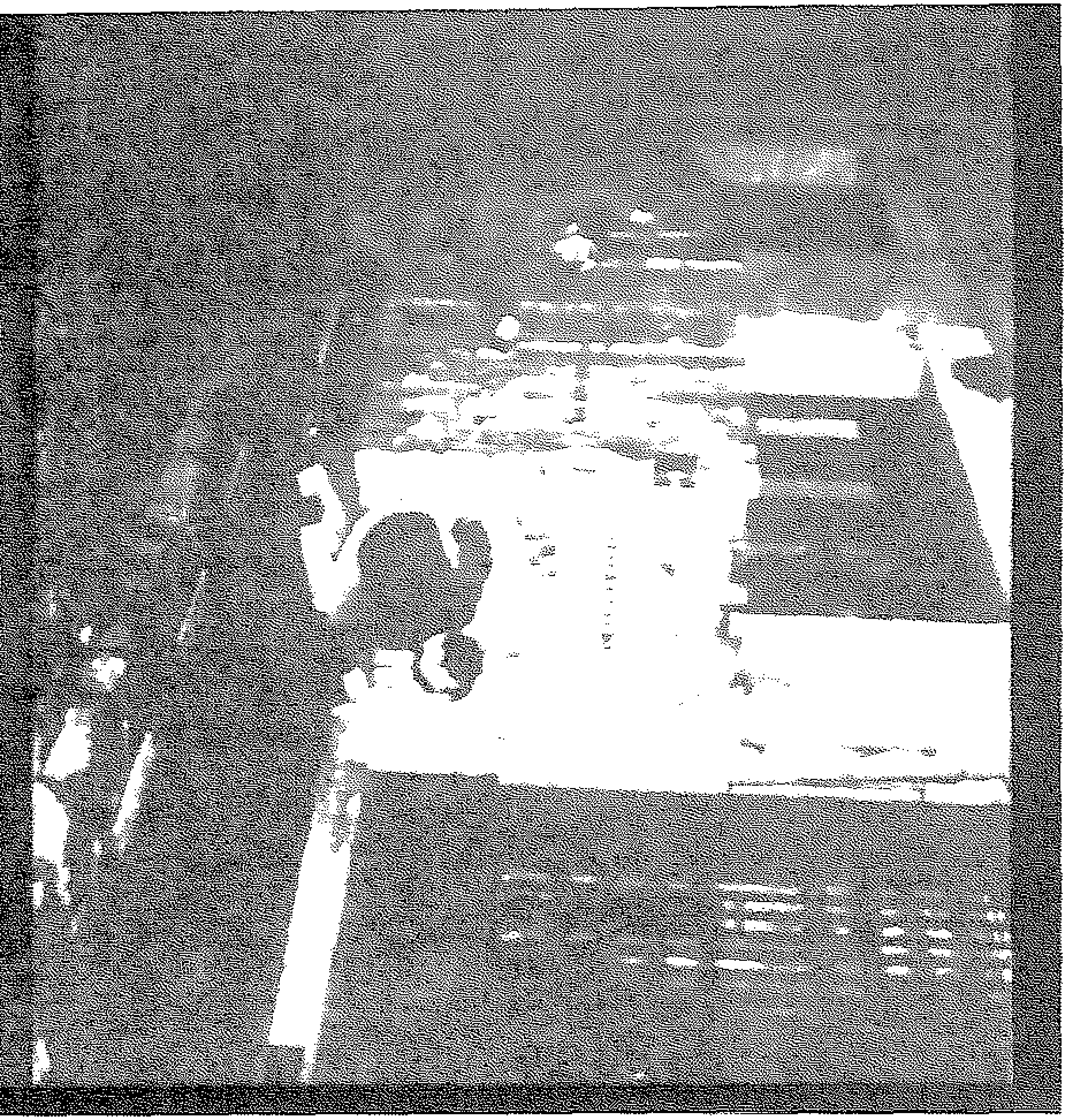
هذا الشغف الجماعي بالكارت بوستال الذي غزا العالم في عدد قليل من السنين له، بدون شك، أسبابه النفسية، ففي كتاب ادو كيرو Kyro Ado الرائع العهد الذهبي للكارت بوستال l'Age d'or de la carte postal، قدم المؤلف سلسلة من الأسباب التي تدل على نفاذ البصيرة وخفة الظل نسوقها هنا: "عند اختيار كارت بوستال يتمثل المشتري على نحو ما بالفنان صاحب العمل؛ إرسال كارت بوستال يمثل المنظر الطبيعي الذي توجد به هو تأكيد للقدرة على الترحال أي رمز للمركز الاجتماعي؛ عند كتابة كلام شخصي، مع معرفتنا بوعي وبدون وعي أن أي شخص يستطيع قراءته، نشعر بالأهمية، وبخروجنا من حالة الجهل بنا؛ أي أننا أصبحنا معروفين بطريقة

أخرى. ويمكن أن نضيف حالة من الاستعراضية أيضاً: فالذي يحب والذي يكره في حاجة إلى أن يصرخ بمشاعره أمام العالم كله، لقد انتظر العالم منذ قرون اللحظة التي يقول فيها "أحبك" أو أن يكيل السباب بشكل مفتوح. ونجاح الكارت بوستال يعتمد أيضاً على الذكرى التي نريد لها الدوام. والحلم الذي نستطيع شراءه بسعر رخيص. والتميز بكل توابعه. وفي النهاية، يدل أيضا على الكسل، فالكارت بوستال المكتوب بسرعة أفضل من الرسالة. وأخيرا يمثل الكارت بوستال الشغف بجمع الأشياء."، وفعلياً أصبح الكارت، منذ ظهوره، موضوعاً لهواة جمع الأشياء. ففي فرنسا وحدها ظهر حوالي سنة ١٩٠٠ ثلاثة وثلاثون مجلة متخصصة في الكارت بوستال، كما ظهرت أيضاً في ألمانيا، إيطاليا، الولايات المتحدة، اليابان، الخ. مجلات متخصصة تتوجه جميعها لجامعي الكروت. كما أثرت السياحة التي راحت تنتشر أكثر فأكثر، بشكل ضخم على انطلاق الكارت بوستال: واستفادت منها الإعلانات منذ البداية. ففي عام ١٩٦٠، تم طبع مليار كارت بوستال في فرنسا فقط، والجزء الأكبر منها الآن، بالألوان.

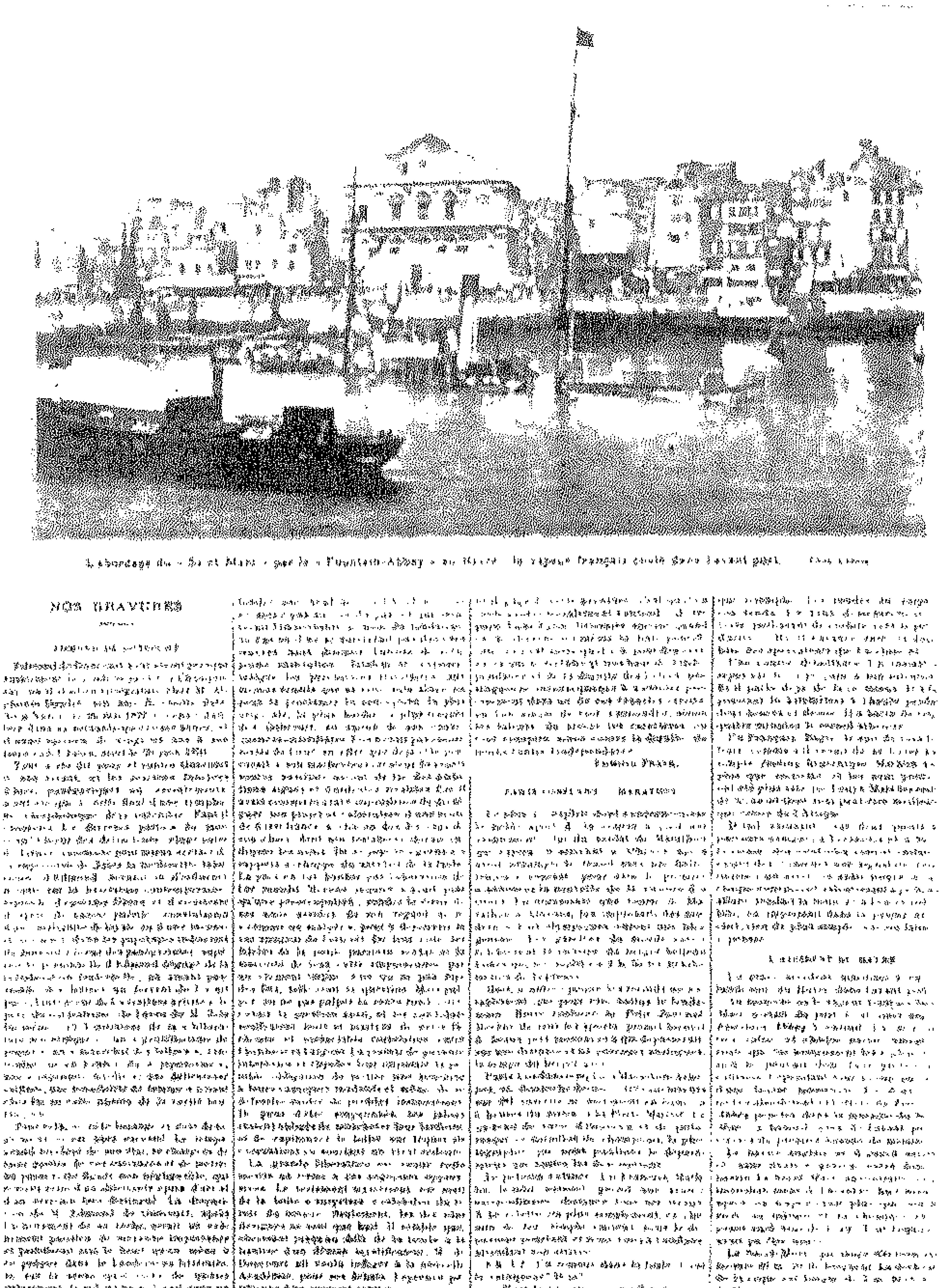
2

قلق أمّ (إرنست هاس ١٩٤٥)

١٩٦٨ (جيل كارن)



الشباب يواجهون البنادق
(مارك ريبتو، واشنطون ١٩٦٧)



L'abordage du « Saint Marc » par le « Fountain-Abbey » au Havre. Le vapeur français coulé dans l'avant port.

NOS GRAVURES

إحدى أوائل الصور الفوتوغرافية التى طبعت بالصحف

الصورة الصحفية

كشفت العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر عن بداية عصر جديد. وحقق التصنيع الذي أصبح آلياً بالفعل خطوات عملاقة مع إستعمال المحرك الكهربائي. إتسعت الأسواق. وإعتمد النمو على سهولة الاتصال. فقد اخترع جراهام بيل الهاتف عام ١٨٧٦. و امتدت عام ١٨٨٠، شبكة السكك الحديدية في أنحاء العالم بطول ٣٧١,٠٠٠ كيلومتر. وفي نفس السنة ظهرت لأول مرة صورة فوتوغرافية بإحدى الجرائد، نُفذت بطريقة ميكانيكية تماماً. ومن ثم امتلك هذا الاختراع بعدا ثوريا بالنسبة لنقل الأحداث.

حتى ذلك الوقت، كان من النادر طباعة صور أو رسومات في الصحف، فقد كانت تنفذ بالكامل بطريقة يدوية حرفية تعتمد على تقنية الحفر على الخشب؛ وحتى الصور الفوتوغرافية كانت تطبع بهذه الطريقة مع تنويه مصاحب لها: "نقلا عن صورة فوتوغرافية". وسميت هذه الطريقة الآلية الجديدة في امريكا "هاف تون Half tone"، وقد ظهرت أول صورة مطبوعة بهذه الطريقة يوم الرابع من

مارس عام ١٨٨٠ في الديلي جرافيك Graphic Daily بنيويورك تحت عنوان شانتي تاون Shantytown أي بيوت الصفيح. وتقوم هذه التقنية على تمرير الصورة الفوتوغرافية من خلال شاشة من النسيج، تقوم بتوزيعها على عدد كبير من النقاط، ثم يوضع الكليشيه الناتج عن العملية السابقة مع النص المكتوب في نفس الوقت، تحت مكبس، وسميت هذه الطريقة أوتوتيبي Autotypie .

وأسهمت اختراعات كثيرة في تطور التصوير الصحفي، كان أولها ميكنة إنتاج الصورة، ثم اختراع اللوح الجاف بالجيلاتينو ــ برومير Gilatino-Bromure الذي سمح باستعمال ألواح تم تحضيرها مسبقاً عام (١٨٧١). وتحسين وتطوير العدسات (ظهرت أول عدسة ضد الاستجماتيزم سنة ١٨٨٤)، والفيلم الملفوف (١٨٨٤). وإتقان نقل الصورة بواسطة التلغراف (١٨٧٢). ثم بعد ذلك بواسطة البلينوجرام (صورة تلغرافية). وقد فتحت كل هذه الاختراعات الطريق أمام الصورة الفوتوغرافية.

ومن المعتاد عند التوصل لاختراع جديد أن يمر وقت طويل حتى يمكن استيعاب ومعرفة كل تطبيقاته. وقد مر ربع قرن قبل أن يتم استعمال طريقة الطبع الميكانيكية الجديدة للصور بشكل منتشر وعادي. ولم يتم ذلك إلا في عام ١٩٠٤، فقط عندما بدأت الديلي ميرور Mirror Daily في إنجلترا في استخدام الصور لتوضيح

المقالات. وفي عام ١٩١٩، قامت صحيفة ايلوستريتيد ديلي نيوز Daily News Illustrated بنيويورك بعمل نفس الشيء. وعلى العكس من ذلك، كانت المجلات الأسبوعية والشهرية تمتلك من الوقت ما يكفي لعمل التحضيرات اللازمة، لذا تم إستخدام الصور بها عام ١٨٨٥. ويرجع هذا الاستخدام المتأخر للفوتوغرافيا في الصحف لأن تنفيذ الكليشيه كان يتم خارج الجريدة. فالصحافة التي يعتمد نجاحها على الخبر الفوري، لا تستطيع الانتظار ولم يكن أصحاب الصحف على استعداد لاستثمار أموال ضخمة في تلك الآلات الحديثة. ونلمس في أيامنا هذه نفس الوضع بالنسبة للصور الملونة. فبينما تطبع المجلات صفحات عديدة ملونة، فإن الآلات القادرة على تنفيذ هذه الصور ما زالت نادرة في الجرائد، فأغلبية كليشيهات الصور الصحفية الملونة يتم تنفيذها في أماكن متخصصة.

ويعد استعمال الصورة في الصحافة ظاهرة ذات أهمية كبرى. فقد غيرت رؤية الجماهير للعالم. فحتى ذلك الوقت، لم يكن الإنسان العادي، قادرا إلا على رؤية الأحداث التي تجري بالقرب منه، في الشارع الذي يسكن به، أو في قريته. وقد فتحت الفوتوغرافيا نافذة على العالم. فوجوه الشخصيات العامة، والأحداث التي تجري بالبلاد وحتى التي تجري خارج الحدود، أصبحت مألوفة. ومع اتساع الرؤية انكمش العالم. إن الكلمة المكتوبة مجردة، لكن الصورة هي إنعكاس

ملموس للعالم الذي يعيش فيه كل منا. وقد دشنت الفوتوغرافيا وسائل الإعلام الجماهيرية، عندما استبدل البورتريه الشخصي بالبورتريه الجماعي. كما أصبحت في نفس الوقت، وسيلة قوية للدعاية والتلاعب. فالعالم المصور يتشكل تبعا لمصلحة هؤلاء الذين يمتلكون الصحافة: أي المسيطرين على الصناعة، والتمويل والحكومات.

وكانت هناك محاولات لاستخدام الفوتوغرافيا منذ بداياتها في تسجيل الأحداث العامة. لكن التقنيات البدائية لتلك الفترة لم تكن تسمح إلا بصور محدودة، وبشرط وجود ظروف إضاءة مناسبة. وعندما نستعيد مغامرات المصور الإنجليزي روجر فنتون Fenton Roger، المحامي السابق وأحد أوائل من حاولوا تصوير حرب، تظهر لنا الخطوات العملاقة التي قطعتها الفوتوغرافيا حتى الآن.

أبحر فنتون في فبراير ١٨٥٥، لتصوير حرب كريمي Crimée ، وصحبه في هذه الرحلة أربع مساعدين، وأخذ معه عربة كبيرة، تحتاج لثلاثة خيول لجرها، كان قد اشتراها من تاجر وحولها إلى مكان للنوم وإلى معمل في نفس الوقت، وكان حجم الأدوات التي أبحر بها ضخما مكونا من ستة وثلاثين حقيبة كبيرة، ومعدات للخيول بالإضافة إلى طعامهم. وعند وصوله، اكتشف فنتون أن الحرارة ستجعل عمله صعبا للغاية. وأن الهواء كان خانقا داخل معمله المتنقل، وكانت ألواح الفضة تجف سريعاً قبل أن يضعها داخل آلة

التصوير - في ذلك الوقت كانت الطريقة المستعملة هــي الكولــودين الرطب وكان يجب تحضير الألواح مباشرة قبل التصوير ــ كما كان الوقت اللازم للتعريض يتراوح بين ثانيتين وعــشرين ثانيــة تحــت شمس قوية. وبعد ثلاثة أشهر من العمل الدائب، عاد إلى لندن حاملاً معه حوالي ٣٦٠ لوح فضة. لكن صوره لم تقدم إلا فكرة خاطئة عن الحرب. فلم تظهر إلا جنودا جالسين خلف خطوط النار. فقــد كــان شرط تمويل البعثة هو ألا يظهر أهوال المعركة، حتى لا تتسبب في قلق أهالي الجنود[١١٦].

وخلال الحرب الأهلية الأمريكية عام ١٨٦١، قــام المــصور الشهير ماثيو. ب. برادي B. Brady Mathew بالتقاط آلاف الصور، ولكنه لم يكن ممولاً مثل فنتون. فقد انطلق في هذه المغامرة معتمــدا على نفسه، كما لو كانت عملاً تجاريا، واضطر للاســتدانة، وكــان هدفه بيع صوره بعد الحرب، ونفــذ المــشروع بمــساعدة عــشرين مصوراً يعملون معه.

أظهرت الرقابة المسبقة على صور فنتون، الحــرب كرحلــة خلوية. أما صور برادي ومساعديه، الذين كان من بيــنهم تيمــوثي اوســوليفان O'sullivan Timothy والكــسندر جــاردنر Alexander Gardner، فقد أعطتنا، وللمرة الأولى، فكرة واضــحة عــن أهــوال

الحرب. من خلال تسجيلها للأراضي المحترقة، والمنازل التي تشتعل بها النيران، والعائلات البائسة، والأعداد الكبيرة من الموتى. وقد تم تصوير كل هذا مع اهتمام واضح بالموضوعية التي أعطت لهذه الصور التسجيلية قيمة استثنائية، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن تقنيات الفوتوغرافيا البدائية في ذلك الوقت لم تكن لتجعل عملهم سهلا، فآلات التصوير تزن كيلوجرامات كثيرة، ناهيك عن صعوبات تحضير الألواح الرطبة، إضافة إلى الوقت الطويل الذي يستغرقه التعريض للضوء.

ولم تأت مبيعات الصور بالحجم الذي كان يأمله برادي، لذا فقد كل أمواله في تلك المغامرة. واضطر لأن يترك صوره لصاحب الدين الرئيسي، أي المؤسسة التي زودته بالمواد والأدوات. وقد طبعت هذه المؤسسة تلك الصور لعدة سنوات. أما برادي فقد صار مدمرا[١١٧].

وخلال عام ١٨٧٠، تم تصوير مئات الصور أثناء الحرب الفرنسية الروسية، وأثناء الفترة القصيرة للكميونه*، وقف المدافعون بإرادتهم أمام المصورين فوق المتاريس[١١٨]. وقد أعدم اغلب الذين تم التعرف عليهم بعد ذلك من خلال الصور رميا بالرصاص بواسطة

رجال شرطة تيير Thiers. وكانت هذه أول مرة في التاريخ تستعمل فيه الصور الفوتوغرافية كمرشد الشرطة.

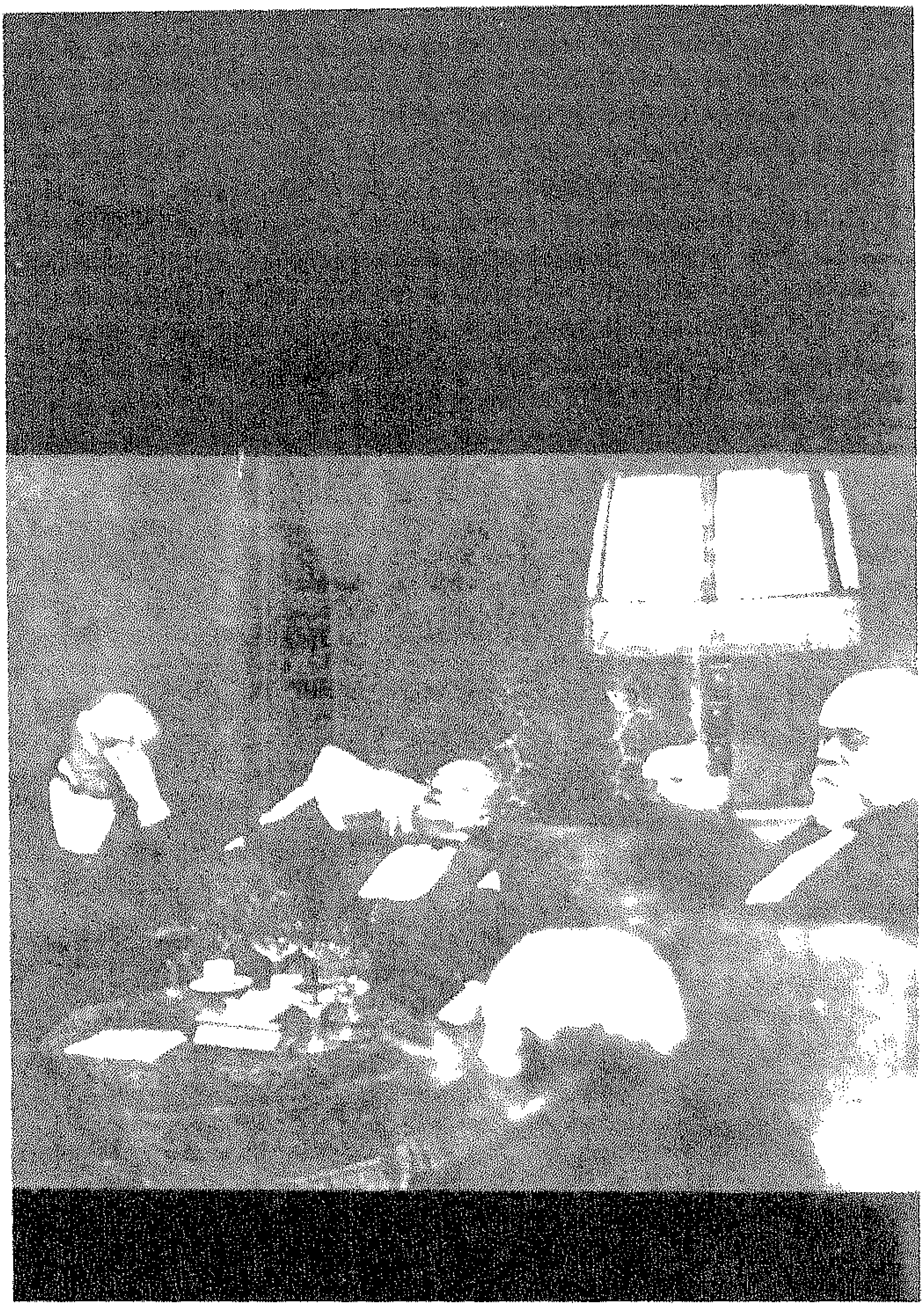
وفي نفس العام ١٨٧٠، أبحر الدانمركي ذي الواحد وعشرين عاما: جاكوب أ. ريز* A. Riis Jacob إلى أمريكا، وأصبح بعد بضع سنوات صحفيا في نيويورك تربيون York Tribune New ، وكان هو أول من استخدم الفوتوغرافيا كأداة للنقد الاجتماعي، وذلك لتوضيح مقالاته عن الحياة البائسة للمهاجرين في الأحياء السفلى لمدينة نيويورك. وقد صدر أول كتاب له كيف يعيش النصف الآخر How the other half lives عن دار سريبنر Sribner، في نيويورك عام ١٨٩٠، وقد حرك هذا الكتاب الرأي العام بعنف. وبعد ذلك بفترة تبعه لويس دبليو هيني* Louis W. Hine، وهو باحث اجتماعي، قام بين عامي ١٩٠٨ و١٩١٤، بتصوير الأطفال الذين يعملون اثنتي عشرة ساعة يوميا في المصانع والمزارع أو في المنازل الموبوءة في سلامز Slums. وأيقظت صور هيني الضمير الأمريكي وساهمت في تغيير قوانين عمل الأطفال. وكانت هذه هي المرة الأولي التي تستعمل فيها الفوتوغرافيا كسلاح لتحسين معيشة الطبقات الفقيرة في المجتمع. وفي بداية الثلاثينات، جمع روي ستريكر Stryker Roy فريقا من المصورين تحت رعاية إدارة الأمن الزراعي، وكانت عبارة عن أحد قطاعات اتفاق نيويورك لروزفلت

(النيويورك ديل York Deal New)، وكان يرسلهم إلى الأقاليم الريفية الأكثر تضرراً بالأزمة الاقتصادية.

وفي عام ١٩٧٥ كلفت الحكومة الفرنسية عددا من المصورين الصحفيين برؤية المشاكل الخطيرة للضواحي الباريسية وكانوا جميعهم من المصورين المحترفين، على عكس جاكوب أ. ريز ولويس دبليو هيني اللذين كانا من الهواة واستعانوا بالصورة لتأكيد صدق مقالاتهما، ولكن من اللحظة التي أصبحت فيها الصورة تستعمل بكثرة في الصحافة، بدأ ظهور المصورين الصحفيين الذين اكتسبوا سريعاً سمة مثيرة للشفقة. فقد كانوا مضطرين، لكي يلتقطوا صورا داخلية، أن يستعينوا ببودرة الماغنسيوم التي تنتج ضوءا ساطعا جدا وأيضا دخانا حامضيا ورائحة مثيرة للغثيان. وكانت آلات التصوير ثقيلة في تلك الفترة، لذا كان يتم اختيار المصورين بحسب قوتهم الجسمانية أكثر من موهبتهم. وكان الأشخاص الذين يتم تصويرهم بهذه الطريقة عادة ما يظهرون في صورهم في أوضاع غريبة وسيئة بسبب الضوء الساطع المفاجئ، فكنت تجد أفواههم مفتوحة من المفاجأة، وأعينهم مغمضة من شدة الإضاءة. فقد كان هدف هؤلاء المصورين هو الحصول على صورة ناجحة قبل أي شئ آخر وهو ما يعني بالنسبة لتلك الفترة، وضوح الصورة وإمكانية طبعها. أما مظهر صاحب البورتريه فقد كان ثانويا بالنسبة للمصور

وكذلك بالنسبة للمحرر. وقد أثار هؤلاء المصورين بسرعة اشمئزاز رجال العالم والسياسة فاحتقروهم بشدة، لأنهم كانوا أول ضحاياهم. لذا كان المصورون الصحفيون المكلفون بعمل موضوع يواجهون صعوبات لجعل هذا الموضوع مقبولا. ولم يكن أي منهم يوقع على صوره. وكان ينظر للمصور، ولمدة نصف قرن تقريبا، بوصفه شخصا أدنى، كما لو كان خادما نعطيه الأوامر ولا يملك أي حق في المبادرة واتخاذ القرار. لذا كان من الضروري ظهور جنس آخر من المصورين لإعطاء هذه المهنة الأهمية التي تستحقها. ولكن، حتى في أيامنا هذه، لا زالت هذه المهنة لا ينظر إليها باحترام من قبل أناس كثيرين كما أن ممثلي هذه المهنة كثيرا ما يقابلون بالاستخفاف والريبة.

وكما اجتذبت الفوتوغرافيا عند ظهورها الكثيرين من عديمي الثقافة، الذين وجدوا في هذه المهنة السهلة التعلم، لكونها ليست بحاجة للتحضير والترتيب، وسيلة لكسب حياتهم، ظهر جنس جديد من المصورين الصحفيين في إيطاليا في الخمسينات وهم البباراتزي Paparazzi، وقد أثار إستعمالهم للفوتوغرافيا احتقارا أكثر لهذه المهنة، وسوف نأتي على ذلك.



إريك سالمون، مؤتمر لاهاى ١٩٣٠ الساعة الواحدة صباحًا

مولد الصورة الصحفية في ألمانيا

كانت مهمة المصورين الأوائل هي عمل صور منفصلة لتوضيح قصة أو حدث. ولكن بعد أن أصبحت الصورة الصحفية هي القصة بذاتها من خلال تتابع مجموعة من الصور، المصحوبة بنص بسيط يقتصر في أغلب الأحيان على تعليق صغير فقط، من ذلك الحين بدأ التصوير الصحفي.

كانت بداية تاريخ البورتريه الفوتوغرافي في فرنسا، وذلك قبل أن ينتشر في العالم كله. وبالمقابل جاءت انطلاقة الصورة الصحفية في المانيا. فهنا عمل أوائل المصورين الصحفيين العظام الجديرين بهذا الاسم والذين أعطوا لهذا العمل قيمة عالية.

عقب الحرب العالمية الأولى التي خسرتها ألمانيا، مر الشعب الألماني بأزمة اقتصادية خطيرة. إذ استبدلت ملكية القيصر (كيزر) Kaiser بالجمهورية الأولى، التي أعلنت بـ فيمار Weimar في نوفمبر ١٩١٨. ولم تفهم أغلبية الشعب الألماني، الذي لقن الخضوع للسلطة منذ قرون، نظام تعدد الأحزاب التي تعتمد عليه الديمقراطية

الجمهورية. فكانوا يعتبرون أن هذا النظام علامة ضعف تضر بسلطة الحكومة. وكان الديمقراطيون الإشتراكيون الذين قادوا الجمهورية الجديدة متهمين منذ البداية بخيانة البلاد، فقد كانوا هم المسئولين عن توقيع معاهدة فرساي، وكانت الديمقراطية الشابة في حالة ضعف بسبب انقسام رؤسائها، وقد انشق الجناح اليساري وأسس الـ "Spartakusbund" حركة الإسبرطيين التي أثارت ثورة في برلين. واستطاعت الحكومة خنق هذه الثورة بمساعدة الريشهير Rechswher الذي لم يكن سوى الحرس القديم للقيصر يقوده ضباط رجعيون. وقد تم اغتيال رؤساء جماعة سبارتاكوس، كارل ليبكنخت Karl Liebkencht وروزا لوكسمبرج Luxemburg Rosa بشكل خسيس.

كان تحالف الحكومة مع الجيش المعادي للاشتراكيين خطأ فادحا من جانبها، وهو ما ساعد على التعجيل بسقوطها في نهاية المطاف. وقام هتلر مع الجنرال لودندورف Lundendorff بعصيان مسلح عام ١٩٢١ بميونخ، وألقي القبض عليه وحكم عليه بالسجن مع الأشغال الشاقة لعدة سنوات، ثم حصل على عفو بعد عدة أشهر. وقد استغل فترة السجن في تأليف كتابه "كفاحي" الذي أصبح إنجيلا للألمان. في ذلك الوقت كانت الحالة الاقتصادية متهاوية. وفرضت معاهدة فرساي على ألمانيا إصلاحات ضخمة جدا لم تكن تستطيع القيام بها. واحتلت القوات الفرنسية إقليم الراين، معقل الصناعة

الألمانية الثقيلةعام ١٩٢٣، بنية تفكيك المصانع. مما كان يعني الدمار المالي والتضخم؛ فانخفضت قيمة العملة وأصبحت الأسعار تقدر بالملايين، ولم يكن من المستغرب رؤية الناس حاملين حقائب لحمل الأوراق المالية الكثيرة التي لا تستطيع حافظة النقود العادية أن تستوعبها[١١٩]. وفي هذا العام ١٩٢٣، تم تخفيض المارك رسميا. ولم تؤثر الأزمة على أصحاب رؤوس الأموال وأصحاب الأسهم لكنها أضرت ضررا شديدا بالبورجوازية المتوسطة والصغيرة. بالنسبة للأخيرة كان تخفيض العملة بمثابة التدمير التام لها. وبعد ١٠ سنوات من ذلك، كانت هذه الطبقات هي التي صوتت لصالح هتلر. وبفضل السياسة الذكية لوزير الخارجية، جوستاف سترسمان Gustav Shesemann تم قبول ألمانيا عضوا في عصبة الأمم، وتمت مراجعة التعويضات الألمانية خلال المؤتمرات الدولية.

وعلى الرغم من استطاعة حكومة فيمار الاستمرار بصعوبة لمدة خمسة عشر عاما، إلا أن الروح الليبرالية التي استقرت في ألمانيا خلال تلك الفترة القصيرة، سمحت بإزدهار غير عادي للفنون والآداب، وهو ازدهار برزت فيه نخبة من الكتاب الألمان. وظهر كتاب توماس مان "الجبل السحري" عام ١٩٢٤، في نفس العام الذي توفى فيه فرانز كافكا، أهم وأشهر من كتب بالألمانية في تلك الفترة، وذلك بعد سنة نشر عمله الغير مكتمل "القضية"، وهي الرواية التي

وصف فيها النظام الإرهابي للثلاثينات بدقة شديدة. وصار ألبان برج Berg Alban وبول هيندميث Heindmeith Paul هم الموسيقيون الجدد؛ كما حصل قائدا الأوركسترا ويلهلم فورتوانجلر وبرونو والتر على جائزة نوبل عام ١٩٢١ واشتهرت الأبحاث النفسية وطرق العلاج لفرويد عالميا، وسيطر على الاتجاهات الفنية الجديدة الرسامون فرانز مارك Mark Franz وكاندنيسكي Kandinsky، وبول كلي Klee Paul، وأميل نولد Nold Emil، وصار كات كولويتز Kollwitz Kathe وجورج جرسز Grosz Georges هما الممثلان الأكثر أهمية لمذهب الدادائية في ألمانيا. وفي عام ١٩١٩، أسس المعماري والتر جروبيوس Gropius Walter مدرسة الباوهاوس المعمارية Bauhous التي تزايد حجم تأثيرها سنة بعد أخرى وعبرت حدود ألمانيا. وكان للازلو موهولي ناجي Moholy Nagy Lazlo الذي أصبح من أساتذة الباوهاوس تأثيرا واضحا على الفوتوغرافيا وسنأتي على ذلك لاحقاً.

يمكن القول أيضا أن برلين، عاصمة الجمهورية الشابة، أصبحت مركزا هاما بشكل مؤكد للحركات الفنية والثقافية. واشتهر مسرحها عن طريق المخرجين ماكس رينهاهاردت Reinhardt Max وأروين بيسكاتور Piscotor Erwin اللذين قدما أعمالا لبريخت Brecht، وأرنست توللر Toller Ernest، وكارل زوكماير Karl

Zuckmayer، كما حققت الأفلام الصامتة لأوفا Ufa وفريتـــز لانـــج Lang Fritz وأرنست لوبيتش Lubitsch Ernst ومواهب أخرى شهرة عالمية. كما حققت الصحافة التي كانت خاضعة للرقابة أثناء سنوات الحرب قفزة جديدة تحت حكم الجمهورية الليبرالية.

في ذلك الحين ظهرت مجلات كثيرة في كل المدن الألمانيـــة ،أكثرها أهمية هي مجلة برلين Illustrirte Berline ومجلـــة ميـــونيخ Illstrirte Munchner، اللتين كانت تطبع كل منهما على حدة حـــوالي مليونين من النسخ تباع بسعر في متناول الجميع، إذ كان سعر العـــدد ٢٥ فننج. وكانت تلك بداية العصر الـــذهبي للـــصحافة المـــصورة، وبداية لانتشار شكلها الحديث. فقد قل فيها عدد الرسوم كثيرا لتحـــل محلها الصور التي تعكس الواقع.

ولم يكن هناك شئ مشترك بين المصورين الذين عملـــوا مـــع هذه الصحافة وبين الأجيال التي سبقتهم، فقد جاء هؤلاء من صفوف السادة المهذبين Gentelmen الذين كـــانوا، مـــن حيـــث دراســـاتهم وتصرفاتهم وشكل ملبـــسهم، لا يمكـــن تمييـــزهم عمـــن يقومـــون بتصويرهم. وعندما كان الأمر يتعلق بتصوير سهرة في الأوبـــرا، أو حفل راقص كبير مثل حفل الصحافة، أو أي احتفـــال يفـــرض فيـــه ملابس خاصة، يظهر هؤلاء المصورون بنفس الملابس(١٢٠). وكانوا من الذين يتصرفون بشكل لائق، فهم يتكلمون لغات أجنبية، ولا يمكن

تمييزهم عن مرتادي الحفل الآخرين. لذا لم يعد المصور الفوتوغرافي ينتمي إلى طبقة الموظفين المرؤوسين، إنما إلى المجتمع البرجوازي أو الأرستقراطية التي فقدت ثروتها ومكانتها السياسية، وما زالت تحتفظ بمكانتها الاجتماعية.

كان أكثرهم شهرة هو الدكتور اريك سالومون Erich Salomon، وكما نلاحظ من لقبه، فقد تلقى تعليما كلاسيكياً. وقد كان مصرا على أن يلقب بـ "هر دكتور Doktor Herr" فقد كان يعرف نفسية مواطنيه.

ولد ببرلين عام ١٨٦٦، في وسط متيسر، لرجل بنوك. وواصل نشاطه الفوتوغرافي لمدة خمس سنوات: ١٩٢٨ ــ ١٩٣٣، ويشهد عدد الصور الكبير التي التقطها والموضوعات التي قام بتغطيتها في هذا الوقت المحدود على طاقة لا تكل ولا تهدأ وعلى موهبة عالية. درس سالومون القانون، ثم وقع في الأسر عام ١٩١٤ وبقى مسجونا عند الفرنسيين عددا من السنين عاد بعده إلى برلين عام ١٩١٨. لكن الوضع الاقتصادي لما بعد الحرب لم يكن ملائما لتأسيس مكتب محاماة. وكانت عائلته مثل الكثير من العائلات الأخرى قد فقدت جزءا كبيرا من ثروتها، لذا حاول أن يقوم بأعمال تجارية في البداية، ثم عمل في قطاع الإعلانات بدار يولشتين Ullsttein. وكانت إحدى مهامه الإشراف على العقود التي تبرمها

الدار مع الفلاحين الذين يؤجرون حوائط منازلهم لأفيشات الإعلانات وعلى التزام الفلاحين بهذه العقود.

وبسبب قيام المؤسسة إلى اللجوء للقضاء في بعض الحالات، كان على سالومون أن يقوم بعمل صور فوتوغرافية تستخدم كأدلة، واستعار آلة تصوير لهذا السبب، وكانت هذه أول مرة في حياته يستعمل فيها آلة تصوير.

كيف جاءته فكرة العمل كمصور فوتوغرافي؟ يقص هو بنفسه كيف كانت البداية: "كنت جالساً يوم أحد بشرفة أحد المطاعم على ضفاف نهر الـ "سبرى" Spree عندما قامت عاصفة عنيفة، بعدها ببضع دقائق وصل بائع صحف وحكى لنا أن الإعصار أسقط عدة أشجار وأن إحدى السيدات توفيت حينئذ أخذت مصورا فوتوغرافيا في سيارة تاكسي وقمت بالتقاط بعض الصور، بعد ذلك عرضت هذه الصور على دار أولستن فحصلت منهم على ١٠٠ مارك فأعطيت المصور ٩٠ ماركا وفكرت أنه يجب علي أن أقوم أنا بالتصوير وفي اليوم التالي اشتريت آلة تصوير"[١٢١].

عام ١٩٢٥، ظهرت إعلانات في الصحف عن بيع آلة تصوير جديدة:

"تمكنكم من عمل صور فوتوغرافية ليلية وداخلية بدون وميض (فلاش) كما يمكنكم بها عمل صور فوتوغرافية في المسرح أثناء العرض – زمن تصوير قصير أو لحظي بواسطة آلة التصوير ارمانوكس ARMANOX، الصغيرة، السهلة الاستعمال والتي لا تكاد تلحظ"(١٢٢). وتم توضيح الإعلان بصورة ليلية لمدينة درسدن Dresde.

كانت آلة التصوير من هذا النوع بدعة جديدة. وكانت الأرمانوكس صغيرة جداً وخفيفة ومزودة بعدسةF:2 ونتائجها ذات نقاء غير عادي بالنسبة لذلك الزمن. ولكن للحصول على صورة جيدة مأخوذة داخليا كانت هناك ضرورة لاستعمال ألواح زجاجية فقد كانت أكثر حساسية من الأفلام الموجودة، إضافة إلى ضرورة استعمال حامل. وللحصول على نتيجة مقبولة، كان يجب تحميض السلبية (النيجاتيف) بطريقة الدفع في حمامات خاصة. وكان عمق مجالها محدودا لدرجة تحديد المسافة بالسنتيمترات وكانت الصور غير واضحة. وعلى الرغم من كل تلك الصعوبات فإن الصور الفوتوغرافية التي تؤخذ في أماكن مظلمة نوعاً ما أصبحت ممكنة بدون فلاش. وكان سالومون هو أول من صور أشخاصا داخل الأماكن بدون أن يشعروا. فجاءت صوره حية لأنها لم يكن مرتبا لها مسبقاً. ولم يعد وضوح ودقة الصورة الفوتوغرافية هو ما يعطيها

القيمة، وإنما الموضوع والمشاعر التي تثيرها. فـإذا أراد المـصور الفوتوغرافي أن يعمل بدون أن يلاحظه أحد، فيجـب ألا يُـرى وألا يُسمع له صوت. وبرغم أنه أصـبح بإمكانـه الآن الاسـتغناء عـن الفلاش. فإن سالومون لاحظ أن زر الضغط يحدث صوتا عاليـا وأن رنينه يفضح في الحال وجود المصور فقـام باسـتعمال زر ضـغط خاص لا يحدث صوتاً. وكان إعلان الأرمـانوكس يـدعي إمكانيـة التصوير داخل الأماكن، ولكن زمن التعريض كان يتراوح بين نصف ثانية وثانية كاملة، وبالتالي كانت هناك ضرورة لاستعمال حامل، مما يسبب إعاقة كما كان من الصعب إخفاء هذا الحامل. ومـن ناحيـة أخرى، كان بيع صور فوتوغرافية للصحافة يقتضي أن تكون هـذه الصور متفردة وذات جودة عالية، وفي عام ١٩٢٨ كان ممنوعا منعا باتا في ألمانيا التصوير داخل المحاكم، ولكن الصورة التـي نـشرت لسالومون يوم ١٩ فبراير ١٩٢٨ في صحيفة برلين المصورة، كانت مأخوذة داخل محكمة وقد ظهرت مع التعليق التالي "حالـة الإجـرام التي جعلت الجميع يتكلمون عنها، الأيام الماضية، الطالـب كرانتـز أمام قضاته" ولم تكن الصورة واضحة تماما، ولكنها كانت الـصورة الوحيدة لهذه المحاكمة والتي ظهرت عنها مقالات عديدة في الصحافة لاستغلالها في الهجوم على نظام التعليم ودوره في تشويه شباب مـا بعد الحرب. ففي اليوم التالي لحفلة تنكرية، اشترك فيها ثـلاث أولاد

أقل من عشرين عاما وفتاة عمرها ستة عشر عاماً، عثر على جثتين لاثنين من الأولاد، وعرف أن أحد هؤلاء الشباب كان علـــى علاقـــة خاصة بالفتاة. وتم اتهام الباقي على قيد الحياة، ذلك الطالب ذي الـسبعة عشر عاما بارتكاب الجريمة بدافع الغيرة. ثم تمت تبرئته (١٢٣). وبعد عدة سنوات عرفه عالم الأدب عن طريق رواياته التي نشرها تحـــت اسم ارنست ريك نوث Rrich Noth Ernst.

جلبت تلك الصورة لسالومون نقوداً تساوي مرتبه الشهري عند أولستن، فترك وظيفته منذ تلك اللحظة، وتخصص في الفوتوغرافيـــا. وفي أثناء نظر قضية أخرى، خاصة بأحد القتلة، خبأ آلة التـــصوير في علبة والحامل داخل الكوفية وظهرت أربع صور له فـــي نفـــس المجلة، كان لها تأثيرا قويا.

منذ ذلك الوقت راح يقوم بالتصوير في كل الأماكن التي يكون بها حدث ما. ثم أصبح المصور الفوتوغرافي الأكثـــر جاذبيـــة فـــي المؤتمرات الدولية. لذا حضر جلسات الرايشـــستاج، وصـــور كـــل الأشخاص المهمين في السياسة والفنون. فكـــان يتـــسلل إلـــى كـــل الأماكن. كتب عن توقيع ميثـــاق كيلـــوج Kellogg، بلاهـــاي Haye يقول: "كنت جالساً في المكان المخصص للوزير البولندي، الذي لـــم يحضر". لقد فهم سريعاً أن الطرد من مكان أصعب من القبول فيـــه. وأنه لكي يكون المصور الصحفي جيدا يجب عليه أن يتحلى بـــصبر

لانهائي. وفي وقت المباحثات المسائية بين وزراء ألمان وفرنسيين خلال المؤتمر الثاني بلاهاي. قام بالتصوير، الساعة الحادية عشر مساء ثم مرة أخرى الساعة الواحدة صباحا عندما كان هناك بعض المشاركين نائمين. ولم تنقصه خفة الظل وحققت صوره نجاحا كبيراً. صور لويد جورج Georges Lloyd وشامبرلين Chamberlain في مكاتبهما بلندن، وكان أول من صور محكمة العدل العليا بإنجلترا. ولم يحتقر الجمهور وبعض صوره تشبه الرسوم الكاريكاتيرية لدوميه. وصور كل من له اسم في مجال الفنون مثل ريتشارد شتراوس Strauss Richard، وتوسكانيني Toscanini، وكزالس Casals، وفي أمريكا التقط صورا لراندولف هيرست Randolph Hearst ملك الصحافة الأمريكية بقصره بكاليفورنيا، وبالعودة لبرلين التقط صورا لأينشتين ولرجال أدب مثل توماس مان، وأصدر عام ١٩٣١، أي بعد ثلاث سنوات فقط من بداياته ألبوما به ١٠٢ صورة فوتوغرافية تحت عنوان: صور غير متوقعة لمشاهير معاصرين(١٢٤) .

des moments à célèbres photographies Contemporains inattendus . وقد شرح في مقدمة طويلة، أفكاره وطريقته، التي تصلح حتى الآن لتدريب المصور الصحفي، فيما عدا بعض المشاكل التقنية التي تم حلها منذ مدة طويلة.

"إن نشاط المصور الصحفي الذي لا يريد أن يكون مجرد حرفي. هو صراع دائم للحصول على الصورة، مثله مثل الصياد

يسيطر عليه شغفه بالصيد، فالمصور الذي تسيطر عليه فكرة الصورة الفريدة التي يريد الحصول عليها، عليه القتال ضد الحكم المسبق، القائم بسبب مصورين يعملون حتى الآن بالفلاش، وعليه القتال ضد الإدارة، والشرطة، والحراس؛ وضد الإضاءة السيئة والصعاب الكبيرة الناتجة على حركة الناس أثناء تصويرهم. إذ يجب تصويرهم في اللحظة المضبوطة التي لا يتحركون فيها. ثم أن عليه أيضا القتال ضد الوقت، خاصة وأن أي جريدة لها موعد إعداد للطبع نهائي Deadline يجب الوصول قبله. وقبل كل هذا يجب أن يتحلى المصور الصحفي بالصبر اللانهائي، وألا يفقد أعصابه أبدا، وأن يكون على علم بالأحداث والوقت الذي تتم فيه. وأن يكون قادرا على استخدام كل أنواع الحيل، حتى لو لم تنجح دائما."

وقد روى هذه القصة: "عندما وصلت في صيف ١٩٢٩ لمتابعة إنعقاد المؤتمر الأول للاهاي. علمت أن الوزراء هندرسون Henderson، وستريزمان Stree-man، وبريان Briand وويرث Wirth وزير الخارجية البلجيكي يتقابلون بعد ظهر كل يوم في الساعة الرابعة، على شرفة الجراند أوتيل شفنينجن Grand-Hôtel Schevening; ولأني لم أحصل على تصريح بتصوير الشرفة من الداخل، فلم يبقى أمامي إلا تصوير لقاءاتهم من الخارج. كان ارتفاع الشرفة ستة عشر مترا فوق مرآب وتطل على الشاطئ، ولا توجد

منازل في مواجهتها، فقررت تأجير سلم حريق ذي عجلات ارتفاعه تسعة عشر متراً واستعرت من طاقم السلم قميصا أبيض ودلوا وفرشاة، لنعطي للشرطة الهولندية فكرة أن عملنا يتعلق بلوحة إعلانات. وكانت أول صدمة، ما أعلنه لي قائد الطاقم بوجوب رفع السلم ثم ربطه بالحبال قبل أن أصعد عليه. وعند وضعه أخيرا في مكانه، لم يكن ميله ليسمح لي بالصعود بسهولة وكان هناك خطر السقوط إذا استعملت يدي الاثنتين لالتقاط صورة. لذا انحرفت بالسلم في النهاية ولكن أصبح هناك خطر أن يراه هندرسون من النافذة. وبالضبط عند بداية صعودي، ظهر رئيس بعثة الصحافة الإنجليزية مصحوبا برجل أمن سري. وطلبا مني بوضوح إنزال السلم فورا. وشعرت ساعتها أنه لم يتبق لي سوى تصوير السلم(١٢٥).

إذا لم تنجح أي حيلة بحيث يستطيع التسلل إلى مؤتمر فإنه يصور غرفة الانتظار، مصورا صورا خفيفة الظل للقبعات والمظلات أو لحارس نائم. وقد فاجأ "الستة الكبار" لتلك الفترة: برايان Briand ولورد كوشهندن Cushenden Lord، وهرمان مولر Muller Hermann، وسيالوجا Scialoja، وهيمانز Humans، وفون شوبرت Schubert Von وهم يتناولون إفطارهم سويا في فندق بوريفاج بجنيف. وظهرت الصورة في سبتمبر ١٩٢٩ في جريدة برلين المصورة تحت عنوان "وثيقة فريدة!". وكان تصوير كبار الشخصيات ذوي الشعبية أثناء حياتهم الخاصة، جديداً بالنسبة لهذه الفترة.

أطلق أريستيد بريان Briand Aristid على سالومون لقب "الدكتور الشيطاني" بسبب خصلتي الشعر الرماديتين اللتين تزينان رأسه. كانت كل صوره موقعة باسمه، وكان مشهوراً. فلم يعد المصور الفوتوغرافي الغير معروف، ولكنه أصبح شأنه شأن النجوم. فكانت صحف ألمانيا وأوربا تختطف صوره وتدفع فيها غالياً.

أصبح نشر صور تسمى "سرية" أمرا ذا جاذبية في الصحافة المصورة. ولكن عندما يكون من الصعب فعلا تصويرها يتم نشر صور "عالية السرية" يتم ترتيبها بحرص. ونشر سالومون تحت عنوان "الصور الفوتوغرافية الأولى التي لم يتم تصويرها من قبل في صالات اللعب بكازينو مونت ــ كارلو" في أبريل ١٩٢٩ سلسلة من الصور تم ترتيب كل منها. ولم تقبل إدارة الكازينو بأي شكل تصوير المشاهير أثناء اللعب. ولكنها سمحت لموظفيها بالوقوف أمام الكاميرا أثناء إغلاق الكازينو، وكانت مهارة سالومون تعتمد على إعطاء صوره كما من الحياة بحيث تظهر كأنها طبيعية،فلا يستطيع الجمهور التمييز بين الحقيقي والمقلد منها، وبالطبع تعتمد جاذبية المجلة المصورة على طبع صور مثيرة، يمكن اختراعها إذا لزم الأمر.

كورت كورف Korff Kurt هو رئيس تحرير مجلة برلين المصورة Illustrite Berliner، إحدى المجلات التي تصدرها دار يولستين Ullstein، بدأ العمل كساع، و هو يدين بالمركز الذي وصل

إليه لذاكرته الغير عادية وغريزته الصحفية، في أحد الأيام طلب منه أحد الأخوين بولستين إحضار كل ما يمكن أن يكون له ارتباط بحادث بحري معين، فذكر له كورف على الفور كل التفاصيل بما في ذلك الأرقام والمقاييس الدقيقة للمركب الغارق. وكانت دهشة بولستين كبيرة فساعده منذ ذلك الوقت على الترقي في دار النشر.

ستيفان لوران Lorant Stefan عين في البداية مديرا لمكتب برلين لمجلة ميونخ المصورة ثم أصبح بعد ذلك رئيس تحرير المجلة. كان كورت كورف قد ابتكر الصورة "عالية السرية" "والفريدة" حتى إذا كان هناك اضطرار للحيلة التي لا تتطابق دائما مع الحقيقة. وقد رفض ستيفان بحزم الصور التي تم الترتيب لالتقاطها مسبقاً. كانت الصحف تنشر حتى ذلك الوقت صورا منفردة. وكانت فكرة لوران الجديدة تقوم على تشجيع المصورين على عمل تحقيقات، بمعنى رواية حدث من خلال صور متتابعة، حول صورة مركزية تلخص الكل، ويتم تجميع عدد من الصور التي تحكي التفاصيل. أي مثل كل عناصر القصة، يجب أن يكون لـ "التحقيق المصور" بداية ونهاية محددة، وأن تتوافر له عناصر المكان، والوقت، والحدث، مثلما يحدث في المسرح، إن خشبة المسرح هي ما تجعل المشاهد يعي بوجوده أمام واقع متخيل. بينما لا يكون هناك أي فاصل بين قارئ المجلة الفوتوغرافية، والصور التي

يتأملها. ويمكنه بسهولة تقمص الشخصيات الموجودة أمامه. وبدأ المصورون، تحت تأثير لوران، في عمل سلسلة من الصور للموضوع الواحد تملأ عدة صفحات من المجلة المصورة. وكان هو أول من استوعب أن الجمهور لا يريد معرفة أشكال وحركات الشخصيات الكبيرة فقط. وإن ما يهم الجمهور هو الموضوعات المؤثرة على حياته. وهي الفكرة التي حققت شهرة مجلة لايف Life بعد عدة سنوات. ومنذ ذلك الوقت لم نعد نرى في المجلات والصحف المصورة صور الشخصيات الكبيرة والممثلين والمشهورين أو الشخصيات العامة فقط، وإنما أيضا صورا لمواضيع الحياة اليومية التي تهم الجماهير العريضة. لقد أصبحت الجريدة المصورة رمزا للعقلية الليبرالية لتلك الفترة.

كان يحيط بالدكتور سالومون الذي بلغ من العمر ٤٤ عاماً سنة ١٩٣٠، مجموعة من المصورين الفوتوغرافيين الشباب المستقلين Free-Lancers الذين احتفظوا بحرية اختيار مواضيعهم. وكانت صورهم تنشر مع توقيعاتهم، مما يبين لنا الأهمية التي حققتها فردية المصور منذ ذلك الوقت. ومثل سالومون، لم يكونوا مصورين فقط، وإنما كانوا يحررون مواضيعهم أيضا، وكذلك التعليقات على الصور[١٢٦]. وقدأتى أغلبهم مثل سالومون من الطبقة البورجوازية، فكانوا حاصلين على شهادات واتجهوا لهذه المهنة بسبب الصعوبات

الاقتصادية وحالة البطالة التي أصابت ألمانيا بعد الحرب. وأصبح عدد من هؤلاء المصورين أعضاء في وكالة ديفو Deutscer Dephot Photodients[١٢٧] التي تعمل من خلال صلة وثيقة بالمجلات المصورة وخاصة ستيفان لوران. وكانت الوكالة عبارة عن خلية من أصحاب المواهب. وقد أصبح أغلب مصوريها من المشاهير فيما بعد.

أحد هؤلاء المصورون الذين ينتمون لوكالة ديفو، هو هانز بومان Baumann Hans ، ولد عام ١٨٩٣ بفريبورج Fribourg بمقاطعة بريزجو Brisgau، لأب يعمل ببنك. بدأ في دراسة الفن. ووقع بالأسر في حرب ١٩١٤، ووجد نفسه بعد الحرب أمام نفس المشكلة التي يعانيها شبان كثيرون ممن فقدت أسرهم ثرواتها بسبب التضخم، الأمر الذي اضطره لترك الدراسة، ليكسب عيشه. فأصبح رساما من عام ١٩٢٦ بصحيفة ب. ذ. ام ميتاج B. Z. am Mittag ببرلين. تخصص في رسم الأحداث الرياضية الكبيرة، مستعينا في أكثر الأحيان بالصور الفوتوغرافيا. ثم قرر الإتجاه للفوتوغرافيا عندما بدأت الصحيفة التي يعمل بها، مثل الصحف الأخرى في الاهتمام أكثر بالصور الفوتوغرافية. وكان منذ طفولته شغوفا بالآلة الفوتوغرافية؛ فقد أهداه والده آلة تصوير عندما كان عمره ١٠ سنوات[١٢٨]. والتقى باستيفان لوران بفضل وكالة ديفو وبدأ العمل عام ١٩٢٩ مع مجلة برلين المصورة ومجلة ميونخ المصورة تحت

اسم فليكس هـ. مان H. Man Flex حتى يمكن التمييز بين مهنته الجديدة وبين عمله القديم كرسام. وفي نفس السنة نفذ أول تحقيق ليلي مصور تحت عنوان "على الكورفير ستندام بين منتصف الليل والفجر" وهو العصب الرئيسي لبرلين، وقد ضمنت له مجلة ميونخ المصورة ألف مارك كحد أدنى شهرياً(١٢٩) شريطة عرض صوره عليها أولا، وكان هذا مبلغاً كبيرا جدا في تلك الفترة إذ كان راتب الموظف المتوسط حوالي خمسمائة مارك. وقام في الفترة ما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٣ بعمل حوالي ٨٠ تحقيق صحفي. فالتقط صورا لحمامات السباحة الشعبية. ولعمال المصانع، ومشاهد من مطاعم، ولمباريات الملاكمة، وللملاهي، ولمواضيع أخرى كثيرة تمس الجمهور الكبير الذي كان يرى حياته في تلك الصور. وكان من أوائل المصورين الصحفيين الذين حققوا من خلال التعاون الوثيق مع ستيفن لوران شكل التحقيق الصحفي الحديث(١٣٠)، سافر إلى روما لعمل تحقيق صحفي عن موسوليني. وكانت كل صوره الفوتوغرافية حتى ذلك الوقت صورا تفخيمية. وأمضى مان مع الدوتشي يوما كاملا، من الساعة السابعة صباحا حتى العاشرة مساء.

وقد ألهم هذا التحقيق جيلا كاملا بمن المصورين، سبب حيوية الصور التي تم تصويرها للدوتشي على طبيعته. يقول مان عن هذا الموضوع : "كان مكتب موسوليني كبيرا جدا، مليئا بالأعمدة

الرخامية، مثل المتاحف. وكان يعامل وزراءه بطريقة مزعجة، أو بالأحرى بوقاحة. أحضر له أحدهم بريدا ضخم؛ وكانت بعض الرسائل مسجلا عليها عبارة "هام"، وكان موسوليني ينظر إلى المظروف ويقرأ الرسالة إذا ظن أنها مهمة، وإذا ظن العكس، كان يلقي بالرسالة في الهواء وكان على الوزير أن يقفز للإمساك بها" (١٣١). وأثار هذا التحقيق اهتماما كبيرا، وحصل منه مان على ثلاثة آلاف مارك.

عند تصفحنا للمجلات المصورة لنهايات العشرينات نعثر على أسماء أصبحت شهيرة هذه الأيام مثل موهولي ناجى، من الباوهاوس، وألفريد ايزنستادت Eisenstaedt Alfred المصور الأول للأسوشيتد برس في برلين، وأندريه كرتز Kertesz Andre، ومارتان مونكازى Muncaszi Martin وجرمان كرول Krull Germain، وآخرين معروفين اليوم بدرجة أقل مثل وولفجانج وبر Weber Wolfgang، وأمبو Umbo وهو أحد الطلبة القدامى بالباوهاوس، وماريان شوابيك Schwabik Marian، الأخوين جيدال Gidal، وأسماء أخرى مثل هلموت مولر Muller Helmot، وفون ستولينسكي Stwolinski Von، وفون بلوشر Blucher Von وفريرهر فون بكمان Von Freiher Bechmann الذين فضحوا أصولهم الأرستقراطية، وكان لكل منهم تخصصه في التحقيق الصحفي المصور: رياضة، مسرح، أحداث سياسية، الخ.

وفي عام ١٩٢٩، كان أغلب هؤلاء المصورين يستعملون آلة الـ أرمانوكين، ولكن في بداية الثلاثينات بدأ سالومون، ومان وآخرون في استعمال آلة الـ لايكا Leica، وهذا الاختراع، هو ما فتح بحق طريق التصوير الصحفي الحديث.

اخترع آلة التصوير الجديدة أوسكار بارناك barnach Oskar المتخصص في الآلات الدقيقة[١٣٢]. ولد عام ١٨٧٩ واهتم بالفوتوغرافيا منذ شبابه. وبارناك هذا الذي أحب المشي لمسافات طويلة، كان يحمل آلة تصوير مقاس ١٣ × ١٨ ثقيلة بالإضافة لعلبة الأفلام الخشبية والحامل الخشبي الثقيل. وكان يحلم دائماً بسبب ضعفه البدني، بآلة تصوير يمكن وضعها في الجيب. وقد سيطرت هذه الفكرة عليه طوال السنوات الطويلة التي عمل فيها في صناعة العدسات بايينا Iena، وعندما عين مديرا لمعامل البحث في مصانع ليتز Leitz بـ بولتزلار Weltzlar، التي تقوم بتصنيع الميكروسكوبات والعدسات المقربة. أصبح بإمكانه تحقيق حلمه القديم. فقام بتصنيع آلة تصوير بمقاس أفلام صغير، استعمل معها فيلم السينما المخترع حديثا، وكانت مساحة السلبية (النيجاتيف) ٢٤ × ٣٦ أي ضعف المقاس السينمائي. واحتاجت مؤسسة ليتز لسنوات من الأبحاث حتى تستطيع إنتاج آلة التصوير الجديدة (من خلال خط إنتاج). وقدمت الآلة الجديدة للجمهور لأول مره عام ١٩٢٥ تحت

اسم لايكا Leica بالمعرض الصناعي بليبزج حيث أثارت الإعجاب. وقد زودت آلة التصوير بعدسة ١ : ٣,٥ / ٥٠ مم، ولكن في عام ١٩٣٠، أصبح بالإمكان شراء عدسات أخرى يتم تبديلها مما وسع من إمكانياتها. وكان الفيلم المستعمل يسمح بـ ٣٦ لقطة بدون استبداله وكان هذا في حد ذاته ثورة في عمل المحترفين.

في البداية لم يسمح رؤساء تحرير المجلات المصورة، المعتادون على طلب صور منفردة، أن يستعمل مصوروهم الآلة الجديدة "لايكا"، وأثناء ذلك الوقت تطورت تقنيات الفلاش كما تطورت آلات التصوير الكبيرة بما سمح بالحصول على نسخ مباشرة. وكانت مجلة لايف التي أسست عام ١٩٣٦ مثالاً لرفض الآلة لايكا. وقد حكى لي توماس ماك أفوي Mc Avoy Tomas عضو أول فريق من مصوري المجلة الكثير عن الصعوبات التي قابلها حتى استطاع فرض آلة التصوير الجديدة: "أحضرت معي آلة تصوير لايكا اشتريتها خلال رحلة إلى أوربا ولكن رئيس التحرير أعتبرها لعبة غير جدية بسبب حجمها الصغير ومنعني من استعمالها. وخلال استقبال رسمي في واشنطن، قمت بالتقاط مجموعة من الصور، أمام الأعين المذهولة لزملائي، الحاملين للآلات الكبيرة المزودة بفلاشات. وعند مقارنة صوري وصور الآخرين، إعترفت الإدارة بأن الصور التي التقطتها بالآلة الصغيرة أكثر حيوية وأكثر

تعبيرا عن الجو العام للاستقبال. ذلك لأنني لم أستعمل الفلاش ولأنني قمت بتصوير الناس بدون أن يشعروا. ومنذ تلك اللحظة قدرت الآلة لايكا واستعملها بعدي كل المصورين"[١٣٣].

وقد مررت أنا أيضا بتجربة مماثلة عام ١٩٣٣، حين طلب مني جوليان كان Cain Julien، وكان وقتها مديرا للمكتبة الوطنية أن أقوم بتصوير كل مكتبات باريس، وكان هذا أول عمل رسمي يسند إلي، وذلك للمعرض العالمي لعام ١٩٣٧. وعندما ذهبت لمدير المطبوعات، قال لي عند رؤيته للآلة لايكا معي: "أنت لست جادة، عودي مع آلة تصوير محترفين"، وأخرجني من المكتبة. وجاءتني فكرة أن أذهب إلى سوق البراغيث (أي سوق الأشياء القديمة المستعملة)، واشتريت طرازا خشبيا قديما لآلة تصوير كبيرة بحوالي خمسين فرنكا. وقبل المدير أن أبدأ العمل، فوضعت آلة التصوير على حامل ضخم، وأدخلت رأسي تحت الستارة السوداء، كأنني أضبط صورتي، ولم تكن هناك أية ألواح مع الآلة. وبعد ذهاب المسئول، أخذت بهدوء مجموعة من الصور بالآلة لايكا، فصورت فئران المكتبة على الكتب، ولأني لم أستعمل الفلاش فقد تمكنت من أخذ الصور بدون أن يلاحظني أحد، وقمت بالتقاط صورة لكهل ذي شوارب مميزة، نائما فوق كتبه وهو يغط في سلام، وثانية لراهب مائل على مخطوط قديم، وتبعتها بصور أخرى. ثم عرضت مجموعة

كبيرة من الصور في جناح الأدب بالمعرض العالمي وظهر التحقيق الصحفي الذي قمت به عن المكتبة الوطنية في مجلة في Vu العدد ٤٦٣ يوم ٢٧ يناير ١٩٣٧ تحت عنوان: "تحقيق كبير لـ Vu عن المكتبة الوطنية، المصنع الأول للثقافة في العالم".

تبين لنا الأرقام ما حدث من غزو لآلة التصوير لايكا للأسواق ففي عام ١٩٢٧، صنعت المؤسسة ١٠٠٠ آلة تصوير، وبعد ذلك بعام واحد صنعت ١٠٠٠٠ آلة، وفي عام ١٩٣١ إرتفع الرقم إلى ٥٠,٠٠٠ آلة تصوير. واليوم تجاوز الرقم المليون آلة. وقد أوصلت الآلة لايكا، التي يتم تطويرها دائما، مؤسسة ليتز للشهرة في العالم كله. ثم بدأت المنافسة الشرسة بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة من قبل الشركات اليابانية.

كانت مؤسسة ليتز التي تأسست في وتزلار Wetzlar بألمانيا عام ١٨٤٩ مؤسسة عائلية. وفي عام ١٩٧٢ كان الجيل الرابع من هذه العائلة هو الذي يدير المصانع التي تنتج أكثر من ٦٠٠٠ منتج ميكانيكي دقيق يتكون من ٧٠,٠٠٠ قطعته مختلفة. ويتمتع العاملون بها بكفاءة عالية للغاية، كما يحصلون على مرتبات عالية. ولم يكن عائد إنتاج الآلة لايكا، التي تتكون من ٧٠٠ قطعه مختلفة مجزيا، خاصة وأن سعر البيع لم يكن يتجاوز تكلفة التصنيع. وابتداء من عام ١٩٧٢ دخلت مؤسسة ليتز في شراكة مع مجموعة مينولتا. وبسبب

الرواتب المنخفضة في آسيا وميكنة الإنتاج، أمكن تصنيع آلات التصوير لايكا بسعر أقل في اليابان. كما اتفقت ليتز مع مؤسسة أدفانسد ميتالز رسيرش Metals Research Advanced ببرلنيجتون Berlington بالولايات المتحدة، ووقعت عقدا في مجال الميكروسكوبات الأليكترونية مع المؤسسة السويسْرية ايلد / هيربروج Eild/Heerbrugg، وبعد عامين أي عام ١٩٧٤ أضطر أرنست ليتز Leitz Ernst وأخته الزي كوهن ليتز Kuhn Leitz Elsie أصحاب المؤسسة للتنازل عن ٥١ % من أسهم مؤسسة ليتز للمؤسسة السويسرية العضو في الـ Trust (مجموعة الشركات المتحدة القوية المتعاونة فيما بينها) شميدهيني Schmidheini، فاقدين بالتالي سيطرتهما على المؤسسة[١٣٤]. وعلى هذا النحو صارت كل المؤسسات العائلية القوية تجد نفسها اليوم مضطرة للدخول في تروست يعتمد على نفوذ رووس الأموال الدولية.

وضع وصول هتلر للحكم نهاية عنيفة للعقلية الديمقراطية التي ظهرت في الصحافة الألمانية المصورة. وكانت ألمانيا قد بدأت في الاستقرار عندما انفجرت الأزمة الاقتصادية بالولايات المتحدة، وذلك مع انهيار بورصة نيويورك يوم الجمعة الأسود الشهير في أكتوبر ١٩٢٩، الذي كان له نتائج جسيمة بسبب العديد من رووس الأموال الأمريكية المستثمرة في ألمانيا. وفي السنوات التالية، ارتفعت البطالة

بشكل درامي. فقد ارتفع عدد العاطلين عن العمل بشكل مأسوي لدرجة أنه قدر عدد العاطلين عام ١٩٢٣ بستة ملايين عاطل. كانت حالتهم البائسة أحد العوامل المؤثرة في وصول هتلر للسلطة. فمع مصاعب الحياة الاقتصادية، تغيرت الحياة السياسية بشكل جذري وكونت الأحزاب، خاصة النازية والشيوعية مليشيات عسكرية. ولم يكن المستشار برونينج يحكم إلا بمراسيم استثنائية، كما امتنع البرلمان عمليا عن ممارسة أي سلطة. وفي يوم ٣٠ يناير ١٩٣٣، كلف هيندنبرج Hiendenburg، رئيس الرايخ، هتلر الذي أصبح مستشارا بتكليف وزارة جديدة. وقام الجستابو أمام الجماهير بحرق كتب المؤلفين المشهورين. وبدا أن ألمانيا ستغرق ألمانيا في ليل وضباب. فقد هاجر آلاف الأشخاص، ومن بينهم الصفوة المثقفة والأرستقراطيون إلى خارج البلاد. وتم سجن الذين لم يستطيعون الهرب في معسكرات الاعتقال. كما جرى تكميم الصحافة وفرض الرقابة عليها تماما. وتم تسريح كل من كان مشكوكا في عدم قبوله لأفكار الرايخ الثالث من عمله، وكذلك كل من لم يستطع إثبات أنه من أصل آري. كما استبدل النظام كل رؤساء تحرير المجلات المصورة، فهرب كورت كوف إلى النمسا ثم سافر بعد ذلك إلى أمريكا، وسجن ستيفان لوران، إلى أن استطاع بعد عدة أشهر أن يثبت أنه من أصول هنغارية. فأفرج عنه وهرب إلى إنجلترا حيث

أسس المجلة الأسبوعية ويكلي ايليستريتد Weekly Illustrated ومجلة ليلي بوت Liliput الشهرية ذات المقاس بحجم الجيب. وفي عام ١٩٣٨ نشر البيكتشر بوست Post Pictur. وعرفت كل إصداراته النجاح الكبير. ثم هرب الدكتور اريك سالومون مع زوجته وولديه إلى هولندا حيث كان له بعض الأقارب. ولكنه أعدم بعد ذلك بعشر سنوات مع أحد أولاده لكونه يهوديا. كما رحل أغلب أعضاء وكالة ديفو. ومن بينهم فليكس أ. مان A. Man Felix الذي كان خارج البلاد عند وصول هتلر للحكم، وكان ديمقراطيا عن قناعة تامة، لذا قرر عدم العودة لألمانيا، وقرر هو وكورت هوبشمان Kurt Hubschmann الذي غير اسمه لـ هوتون Hutton العمل مع لوران في إنجلترا. وعملت إينا باندي Bandy Ina مع مجلة فو Vu في باريس، واستقر الفريد إيستنستادت Eeistenstaedt Alfred في أمريكا مع فريتز جورو Goro Fritz حيث انضما لمصوري "لايف" أما اندريه فريد مان الذي بدأ العمل كمصور وعمره ١٧ عاما مع وكالة ديفو فقد ذهب إلى فرنسا وانتحل اسم "كابا" واشتهر بهذا الاسم. وأسس وكالة ماجنوم Magnum عام ١٩٤٧[١٣٥]. وقد نشر هؤلاء المصورون الذين أبدعوا التصوير الصحفي الحديث في ألمانيا أفكارهم في الخارج ومارسوا تأثيرا حاسما على تحول الصحافة المصورة في فرنسا، وإنجلترا، والولايات المتحدة.

أصبح إختيار محرري الصحف الألمان، يتم تبعا لمدى ولائهم للرايخ الثالث. ولم يكن مسموحاً لهم إلا بنشر الصور التي تأتيهم من الأجهزة الرسمية. وكان هينريش هوفمان Hoffmann Heinrich في ذلك الوقت هو الأكثر نفوذاً في الصحافة النازية.

ولد هينريش هوفمان عام ١٨٨٥ بفورث Furth القريبة من دارمشتاد Darmstadt حيث كانت عائلته تدير تجارة فوتوغرافية. وستقر في ميونخ حيث عمل كمصور فوتوغرافي لحسابه الخاص عام ١٩٠٨ وكان عمره وقتئذ ٢٣ سنة. وفي أوائل ١٩١٩ اندلعت حركة ثورية في بافاريا Baviere مطالبة بإقامة جمهورية سوفيتية. وتمت تصفية الحركة في معركة دموية بواسطة الرايخ Reichswehr واغتيل أحد زعماء الثورة وهرب آخرون. وقد خيمت على ميونخ سحابة الحرب الأهلية لبعض الوقت أثناء شهور الاضطراب، فقام هنريش هوفمان بالتقاط عدد كبير من الصور الفوتوغرافية، وباعها لصحف العالم كله، مما عاد عليه بأرباح كبيرة. وفي تلك الفترة، وعندما أسس هتلر حزبه حوالي ١٩١٩ الذي لم يكن عدد أعضاءه يزيد عن نصف دسته، عرضت المجموعة الأمريكية هيرست ذات النفوذ مبلغ ٥٠٠٠ دولار على هوفمان ليقوم بتصوير مجموعة من الصور لهتلر. ولم يتردد هوفمان في الانضمام لحزب هتلر ليحصل على الصور المطلوبة، وأصبح فيما بعد أحد

أصدقاء هتلر المقربين. الذي أولاه ثقته التامة، وطلب منه أن يصوره في كل الأوضاع حتى يتمكن من دراسة حركاته وإشاراته ليحتفظ بأكثرها تأثيرها في خطاباته.

عند وصول هتلر للسلطة عام ١٩٣٣، منح هوفمان، رفيق الساعات الأولى، وحده الحق في نشر صوره. وفي نفس السنة عين هوفمان في الريستاج ومنح عام ١٩٣٨ لقب "هر أستاذ" Her Professor، وكان هوفمان قبل أي شئ رجل أعمال استغل حقوق النشر التي منحها له هتلر لأقصى مدى، فأنشأ وكالة تصوير ودارا للنشر، الهدف منهما هو الدعاية النازية، وأحاط نفسه بمجموعة من المصورين، كانوا هم الوحيدين الذين لهم الحق في تصوير هتلر وتصوير الأحداث الرسمية. وقد بلغت سلطته حد أن كل الصحف والمجلات المصورة كان يجب أن تمر عليه حتى العالمية منها. واستطاع تكوين ثروة ضخمة وشراء أراض ومجموعة من اللوحات الفنية. وزوج ابنته للشاب الألماني بالدير فون شيراش Baldur Von Schirach.

عند اندلاع الحرب، أنشأ هوفمان مركزا للتصوير الفوتوغرافي في برلين، يستقبل كل ما يتم تصويره على الجبهة. وكان هو الذي يختار ما يلائم منها للدعاية الألمانية، كان المكان عبارة عن مصنع حقيقي؛ وكان يتم عمل نسخ من الصور المختارة

لإرسالها لكل الصحف المجبرة على نشرها. وكانت حقوق النشر تذهب له وحده. وقد صادر الأمريكيون كل أرشيفه عند احتلالهم لبافاريا، ثم استعمل الجيش الأمريكي هذا الأرشيف للتعرف على مجرمي الحرب عن طريق الآلاف والآلاف من الصور التي كانت به. وقد أفاد هوفمان من الوضع الذي حصل عليه في علاقته مع هتلر، فحينما عاني الألمان من نقص الغذاء لم يتعرض هو لأية معاناة. ولكنه تم القبض عليه عند محاكمة رؤوس النازي وحكم عليه عام ١٩٤٧ بقضاء عشر سنوات في معسكر عمل وبمصادرة كل ثروته، بوصفه انتهازيا نموذجيا ينتمي إلى الرايخ الثالث. وأعيدت محاكمته في ٢٥ يونيو ١٩٤٨ أمام غرفة اتهام جديدة، وخفض الحكم إلى ثلاث سنوات، وتم نقض الحكم الجديد بسبب خطأ في الإجراءات ثم حكمت عليه غرفة الاتهام الرئيسية بميونيخ بخمس سنوات وبالإفراج لانقضاء المدة، وسحب منه حق النشر من أرشيفه لمدة عشر سنوات كما تم سحب لقب هر بروفيسور منه، وصودرت كل أمواله ما عدا ٥٠٠٠ مارك تركت له لرعاية عائلته. وأخيرا قررت غرفة اتهام أخرى رفع اسمه من سجل مجرمي الحرب. وتم اعتباره مجرد منفذ سياسات بسيط. ومن ثم أسقطت كل الاتهامات الموجهة إليه عام ١٩٥٧. وتوفي في نهاية هذا العام عن ٧٢ عاما[١٣٦]. وكان هوفمان بدون شك أحد النازيين الذين استفادوا من حكم هتلر استفادة كبيرة جداً.

عقب مصادرة أرشيفه نقل جزء منه عام ١٩٤٧ إلـــى مكتبـــة الكونجرس في واشنطن. وفي بداية الستينات قام ابنه ووارثه وكـــان اسمه أيضا هينريش، برفع قضية أمام المحاكم لاسترداد حـــق نـــشر المجموعة الفوتوغرافية التي تركها والده، حيث كـــان حـــائزاً علـــى السلبيات الأصلية. وقد تمكن الإبن، الذي ظل يتذكر جلوســـه علـــى ساق هتلر وعمره ثلاث سنوات، من كسب القضية التي رفعها خاصة وأن كل وكالات العالم استعملت نسخ الصور وباعتها لمصلحتها.

كانت مجلة فو Vu هي أول من حل محل المجلات الألمانيـــة ذات الروح الليبرالية. وقد تأسست عام ١٩٢٨ على يد لوسيان فوجل Vogel Lucien ١٨٨٦ـــ ١٩٥٤، وهو ناشـــر، وصـــحفي، وفنـــان ورسام موهوب. كانت بداياته الصحفية عام ١٩٠٦ في الإدارة الفنية لمجلة فيمينا Femina، ثم تولى إدارة مجلة الفن والزخرفـــة "أرت & ديكوراسيون" Decoration & Art وبعد عدة ســـنوات أســـس مجلـــة لاجازيت دو بون تون Gazette du bon ton La عام ١٩١٢، كما أنشأ مجلة أخرى هي لوجاردان دي مود "حديقة الموضة" Le Jardin des Modes، وكان فوجل ذا شخصية قوية وصـــاحب رؤى وأفكـــار جديدة. كما كان رجلا بشوشا أشقر ذا أعين زرقاء مـــضيئة تعكـــس حزما وكرما بالغين. وهو الذي طبع على مجـــلات الموضـــة التـــي أصدرها ذوقه الرفيع الباريسي وأفكاره الليبرالية.

ومع صدور العدد الأول لمجلة فو Vu قام بتحطـيم الـصبغة الكلاسيكية للصورة الوحيدة، التـي تطبقهـا الـ "إيللوستراسـيون" Illustration وهي واحدة من أولى المجلات الفرنسية. وأحاط نفسه بمساعدين ممتازين، وبكتاب وصحفيين أكفاء، علـى غـرار فيليـب سوبول Soupault Philippe الذي أرسله إلـى ألمانيـا، أو مـادلين جاكوب التي بدأت العمل كسكرتيره تحرير، ثم أرسلها إلى النمسا. أو أيضاً الأمريكية إيدا تريت Treat Ida التي ذهبت لمراسلة فو Vu من آسيا. كما قام بتعيين أفضل مصوري تلك الفترة وكان مـن ضـمنهم جرمان كرول Krul Germaine، وأندريه كرتـز Kertesz Andre ، ولور ألبان ـــ جيبو Abin-Guillot Laure، ومانكـازي Mancaszi، ولوسيان إيني Aigner Lucien، وفيليكس هـ. مـان H. Man Felx، وكابا صاحب الصورة الشهيرة للأسباني الجمهـوري وهـو يـسقط مصابا بطلق ناري والتي نشرت بـ فو Vu لأول مرة عام ١٩٣٦.

ظهر أول عدد من مجلة فو في ٢٨ مارس ١٩٢٨ وقـدم لـه فوجل حينئذ بما يلي: "هذه المجلة تمت صياغتها بعقلية جديدة ونفذت بوسائل جديدة، إذ تقدم فو Vu شكلا جديد للتحرير الصحفي لفرنـسا هو التحقيق الصحفي المصور للأخبار العالمية. فمن كل مكـان بـه أحداث مؤثرة، ننشر صورا فوتوغرافية، وأخبارا فورية، ومقـالات تصل لـ فو Vu وتربط الجمهور بالعالم كله ... وتضع أمام العـين

الحياة العالمية ... فبها صفحات مليئة بالصور الفوتوغرافيــة التــي تترجم بالصورة الأحداث العامة الفرنسية والأجنبيــة... وتحقيقــات مثيرة ... وقصصا عن الرحلات، ودراســات عــن الموضــوعات الشهيرة ... ومتابعات للاكتشافات الحديثة وصور اختيرت بعناية من طرفنا..."

احتوى العدد الأول حوالي ٦٠ صــورة فوتوغرافيــة، وبيــع بسعر ١,٥ فرنك. وابتكر فوجل منذ ١٩٣١ أعدادا كبيــرة وخاصــة تقدم تحليلات معمقة ونظرة شجاعة للأحداث العالمية. وقد ظهر منها عدد عن الاتحاد الــسوفيتي au pays des Soviets Vu ســنة ١٩٣١ وآخر عنوانه أمريكا تناضــل Lutte l'Amerque خــصص لاتفــاق روزفلت الجديد وكذلك عدد عن ألمانيا سنة ١٩٣٢، وعنوانه اللغــز الألماني Allemand l'Enigne. وقد احتوى هــذا العــدد علــى ١٢٥ صفحة و ٤٣٨ صورة فوتوغرافية، وكانت أول مرة يتم فيها تعريف الشعب الفرنسي بمخاطر النازية. ثم أصدر عددا خاصا آخــر عــن إيطاليا بعنوان السنة الحادية عــشر للفاشــية XI du Fascime l'An ظهر عام ١٩٣٨؛ كما أصدر عددا بعنوان أسئلة وأجوبــة الــصين de la Chine Interrogatoire. وفي نفس الوقت كان فوجــل يــصدر مجلة لو Lu وهي نوع من ملخص للصحافة، لكــن الموضــوعات والروح والنبرة التي كانت تكتب بها فو Vu لــم تعجــب الممــولين

السويسريين. وكانت الإعلانات، وهي أهم دعم مادي لأي مجلة في المجتمع الرأسمالي قد انخفضت بشدة، خاصة وأن فوجل لم يخف صلته باليسار، الذي توحد في الجبهة الشعبية وكسب الانتخابات عام ١٩٣٦، مما سبب له كراهية كبار أصحاب الصناعة وممولي الإعلانات.

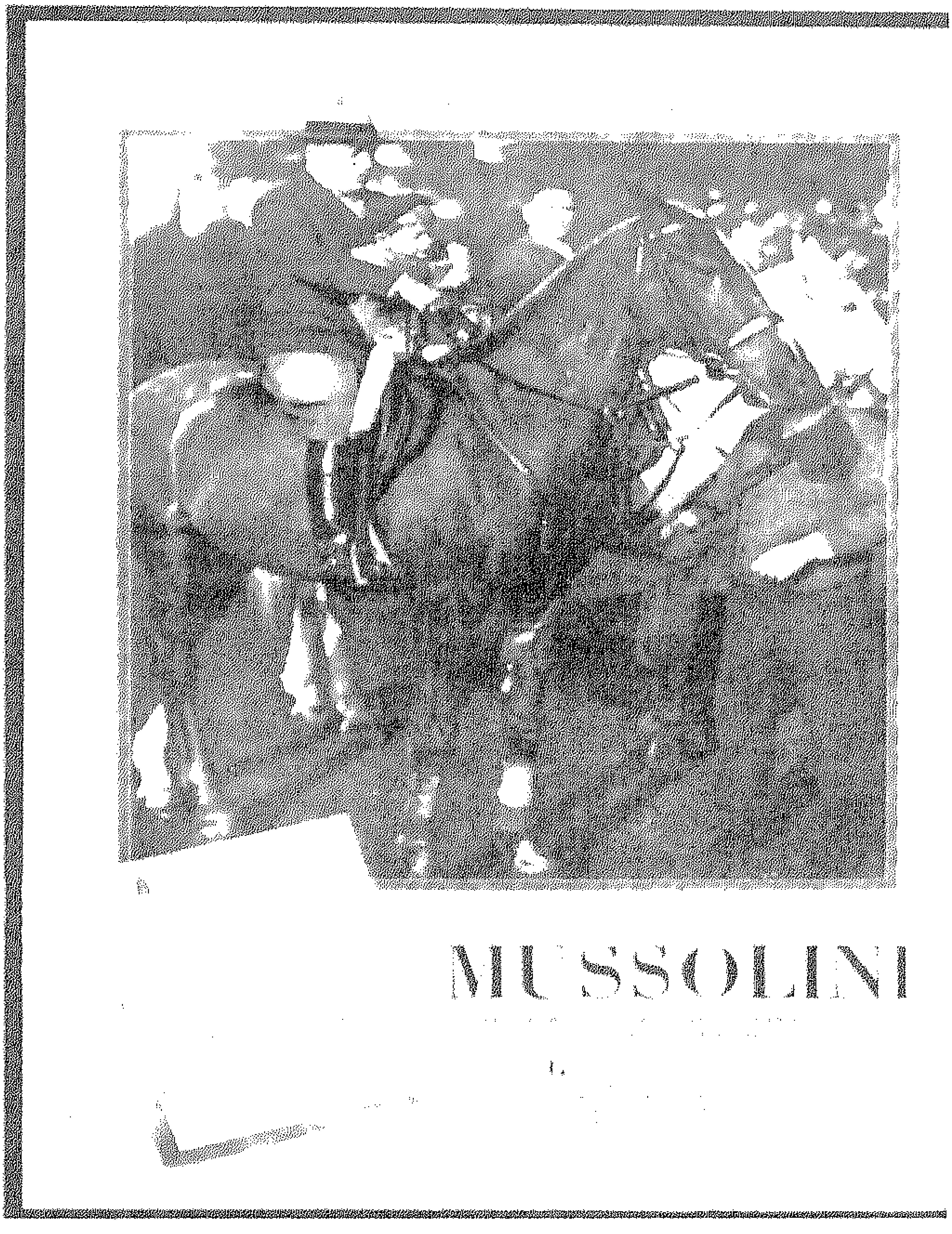
وعندما ظهر في خريف ١٩٣٦ عدد خاص عن الحرب الأهلية في أسبانيا وكان مؤيداً لوجهة نظر الجمهورية، وصل غضب ممولي المجلة إلى منتهاه، وأجبروا

فوجل على تقديم استقالته. واستمرت المجلة بعد ذلك في الصدور حتى عام ١٩٣٨ ولكنها فقدت أهميتها وفقدت عددا كبيرا من قرائها.

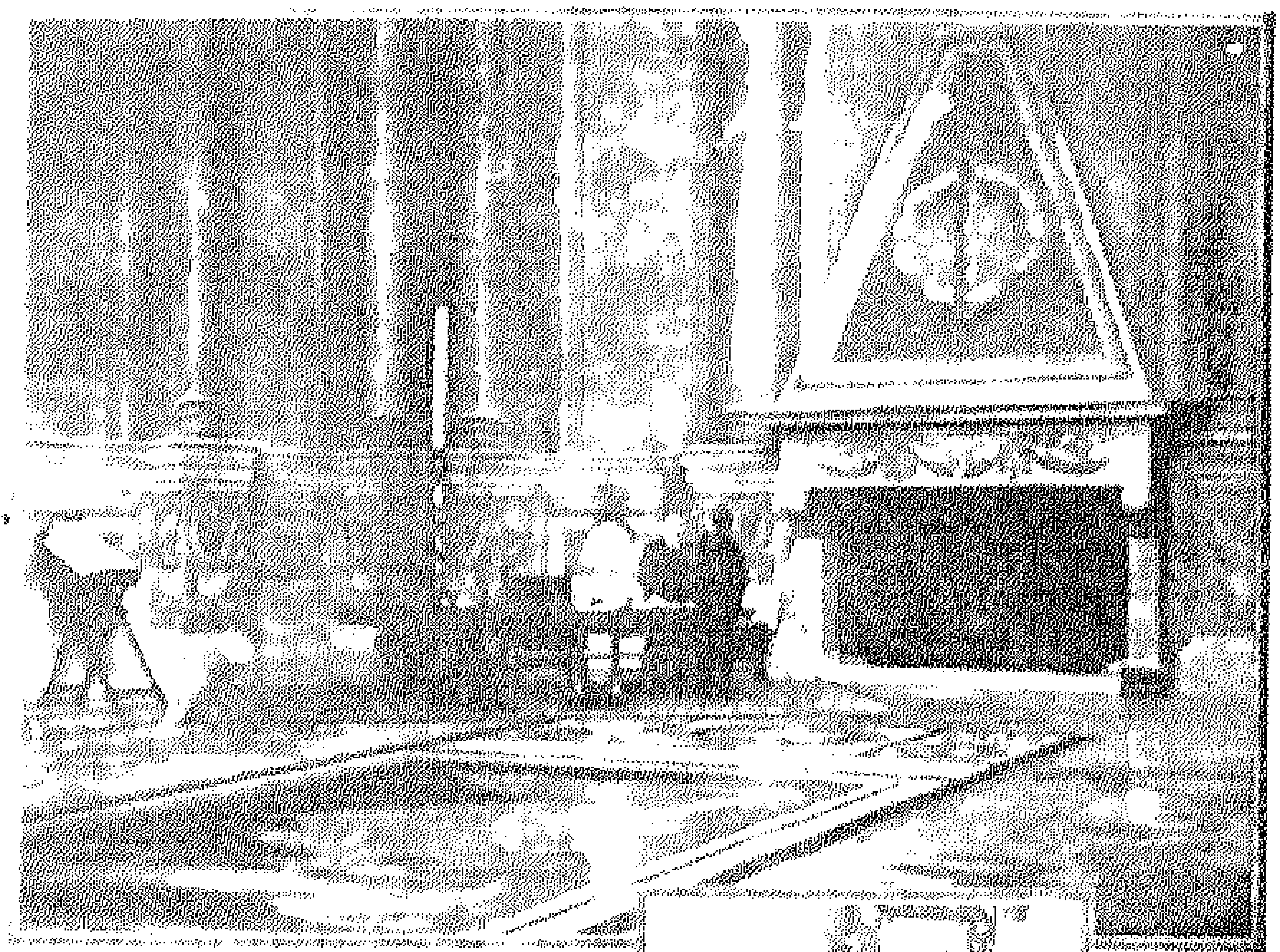
وعند وفاة فوجل عام ١٩٥٤، مقتولاً بالرصاص على مكتبه، أرسل هنري لوسLuce Henri، الذي أسس مجلة لايف Life عام ١٩٣٦ برقية لعائلته كتب فيها: "بدون فو Vu لم تكن لايف لتعرف الحياة"، معلناً حينئذ احترامه للرجل الذي أنشأ أول مجلة مصورة حديثة في فرنسا تعتمد في الأساس على الفوتوغرافيا.

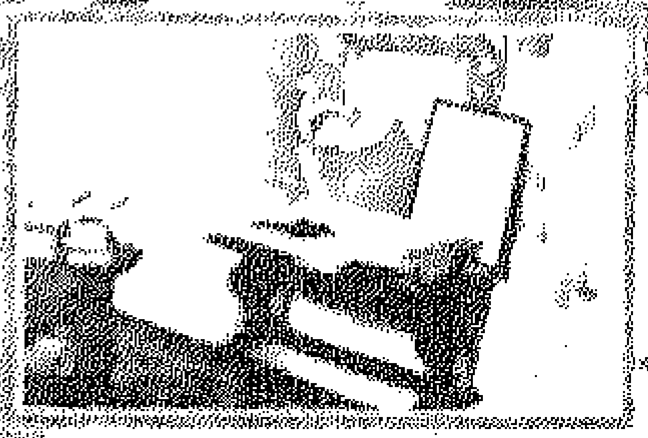
هتلر يتموضع أمام هوفمان ليدرس أفضل

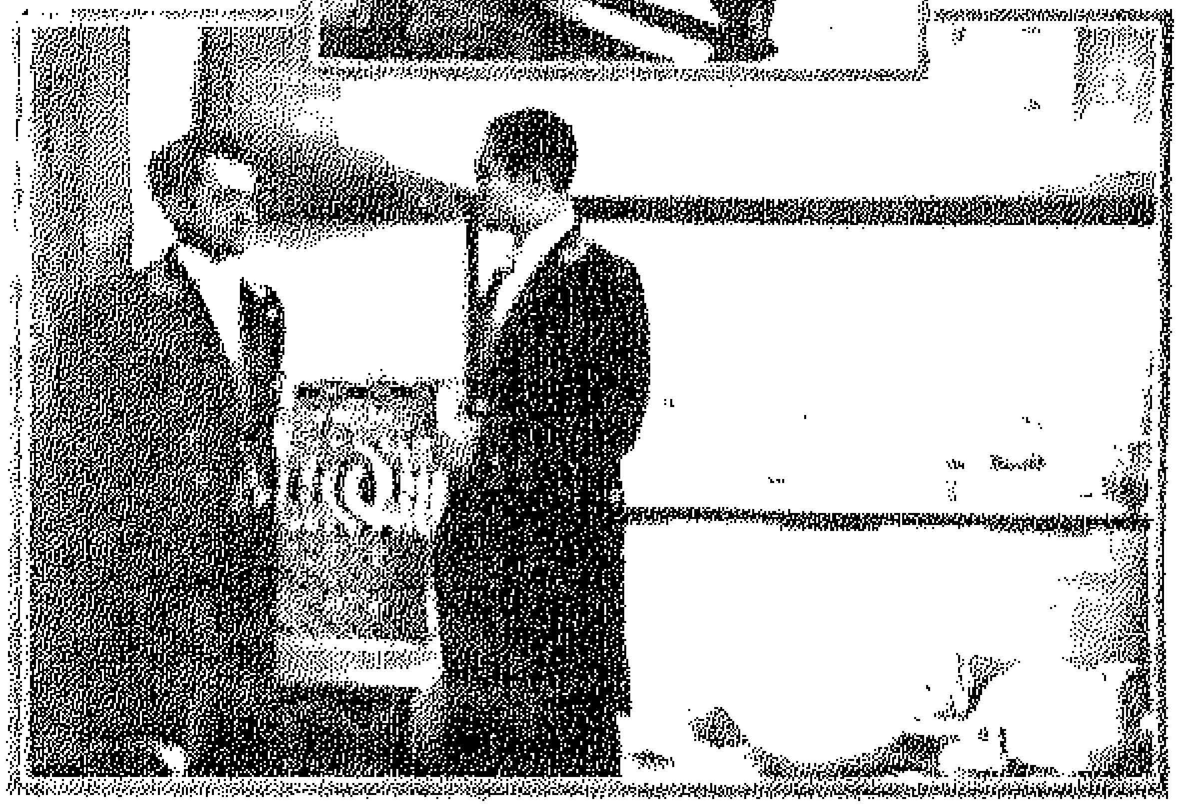
الأوضاع التصويرية له

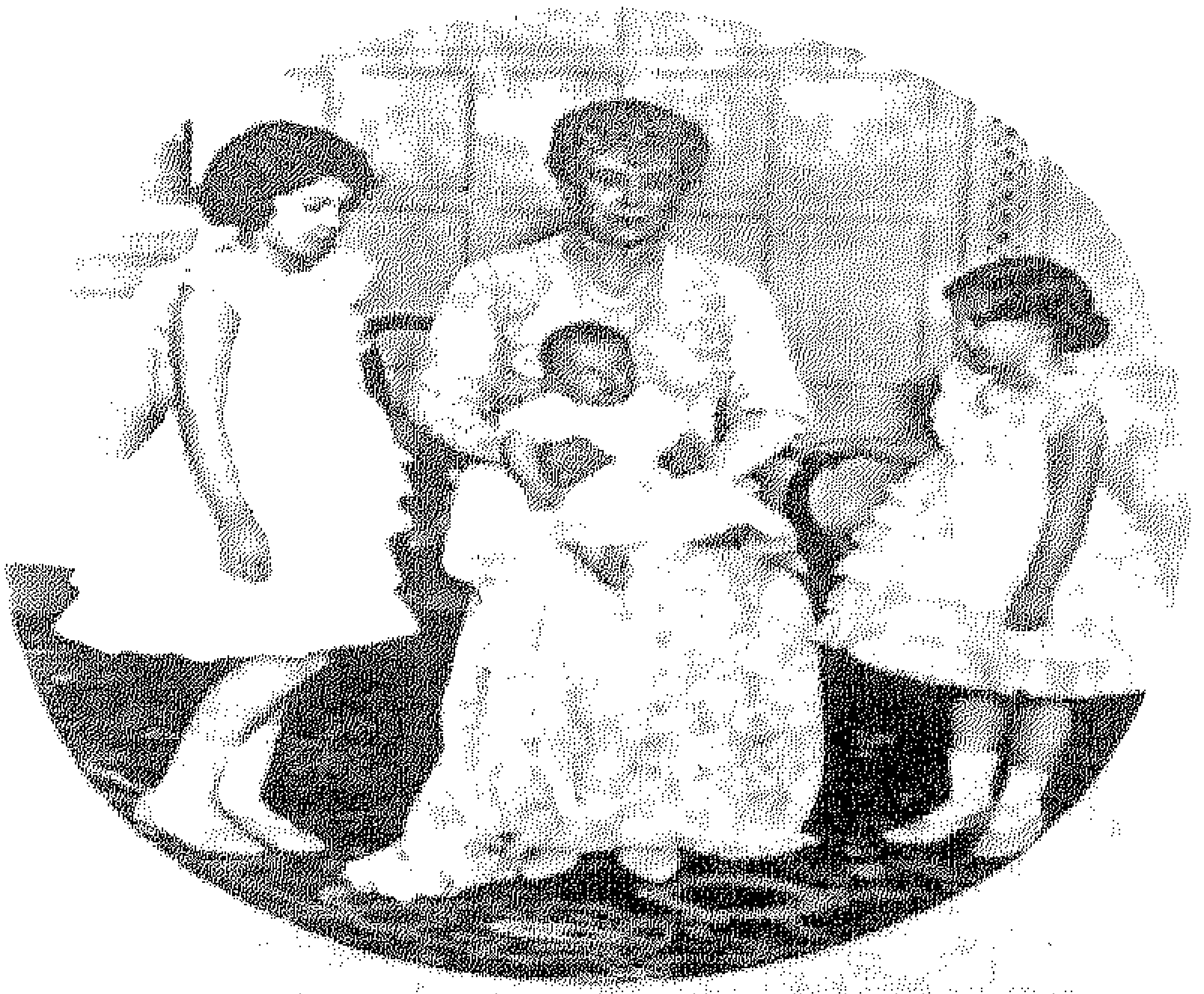


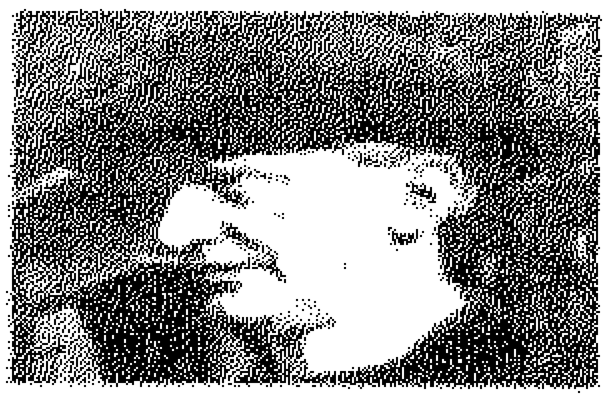
بداية الريبورتاچ عن موسولينى، بواسطة فيلكس. هـــ. مان الذى ترك أثره على جيلين من المراسلين الفوتوغرافيين

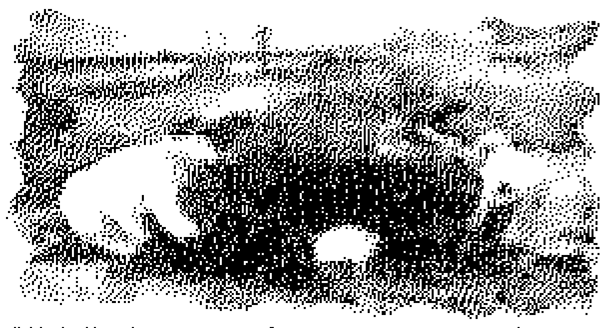


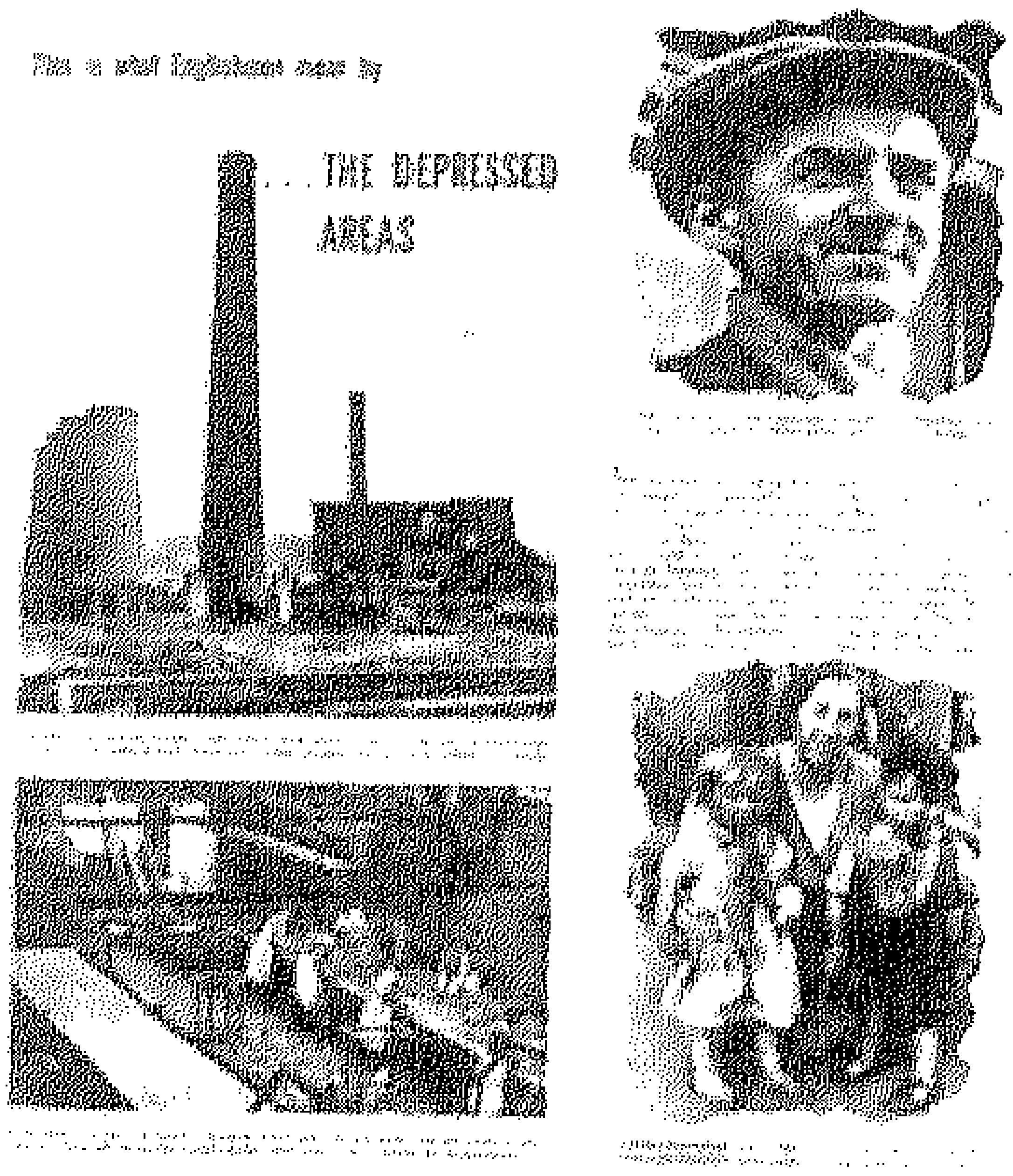




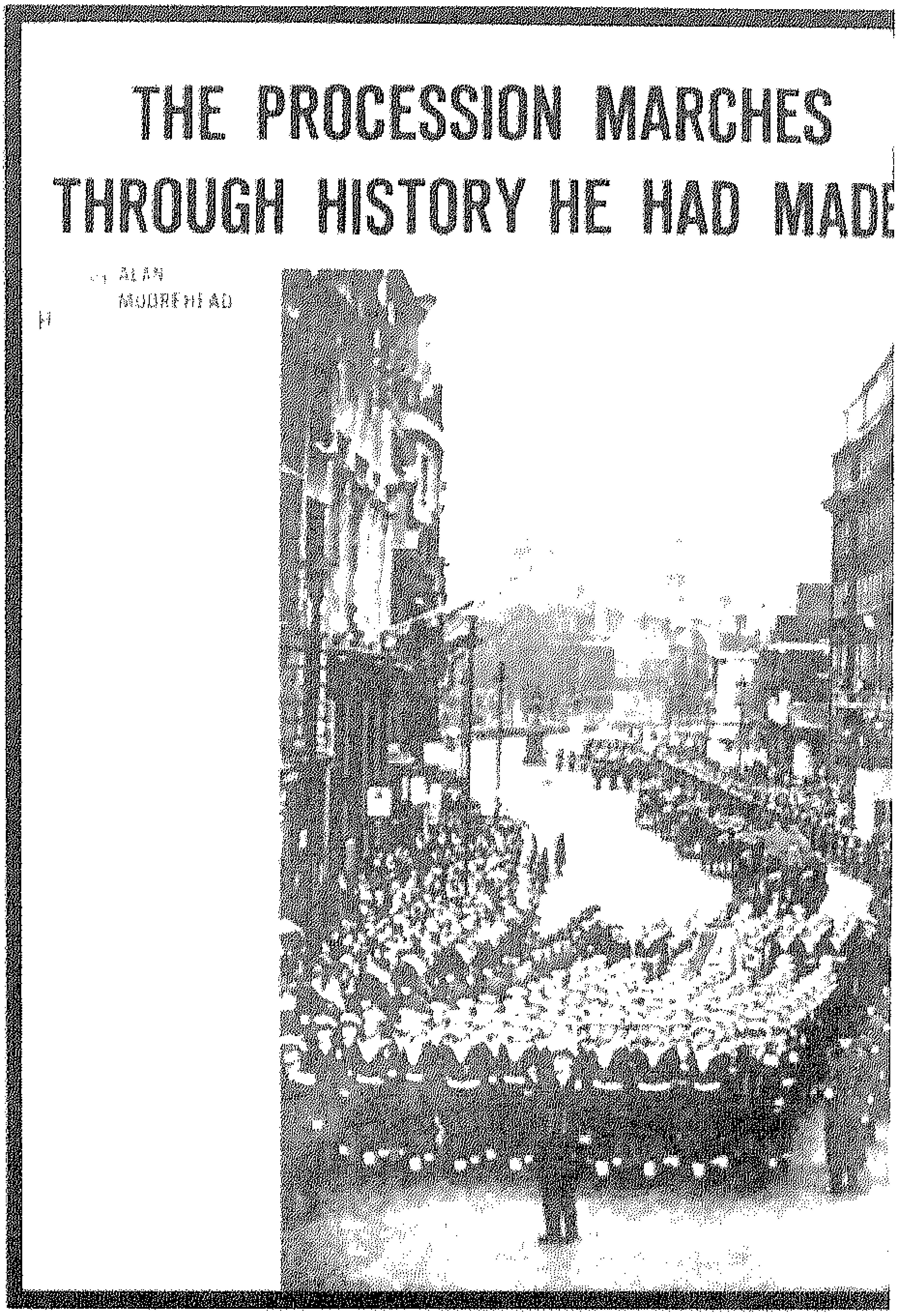








ريبورتاج بمجلة لايف للسيدة سيمبسون يجمع للانتقام صورة الملكة مارى وصور البؤس المبرز من خلال مونتاچ الصفحة


THE PROCESSION MARCHES
THROUGH HISTORY HE HAD MADE

ALAN
MOOREHEAD

جنازة تشرشل بالألوان لمجلة لايف، تكلفت

مائتين وخمسين ألف دولار

THEN TO BLADON

الحياة تبدأ: أولى الصور بأول عدد من لايف

المجلات الجماهيرية فى الولايات المتحدة

بعد ثلاث سنوات من وصول هتلر للسلطة وبعد تحديد "خطوط عمل " المجلات المصورة والصحافة بشكل عام في ألمانيا، ظهرت مجلة مصورة جديدة في أمريكا، أصبحت أهم مجلة من نوعها في العالم كله. إنها مجلة لايف Life، التي ظهر عددها الأول يوم ٢٣ نوفمبر ١٩٣٦، وطبع منه ٤٦٦٠٠٠ نسخة، وبعد ذلك بعام واحد تعدت نسخها المليون نسخة، لتصل الأعداد المطبوعة عام ١٩٧٢ إلى ٨ مليون نسخة. وقد كان نجاحها فريداً من نوعه وقلدت شكلها مجلات كثيرة في كل أنحاء العالم.

لم تكن لايف أول مجلة أمريكية تعتمد على الفوتوغرافا بالكامل. فقد أصدرت النيويورك تايمز New York Times ملحقاً مصورا أسبوعياً بدءا من عام ١٨٩٦. وتبعتها صحف أخرى على نفس المنوال، مثل ميدويك بيكتوريال Pictorial Mid-Week، زبانوراما Panorama، وباراد Parade، الخ. ولكن لم تحظ أي صحيفة أو مجلة بالنجاح الذي حققته لايف.

كانت الفكرة مطروحة إذن، وقد ونفذت تحت عدة مؤثرات: أولها تطور الفيلم السينمائي، فقد تخطى مرحلة الإنتاج الهزلي الخفيف "الفودفيل" Vaudeville منذ العقود الأولى للقرن العشرين، وبدأ يجذب ملايين المشاهدين لدور العرض يوميا؛ ومن ثم اعتاد الجمهور على الصورة التي شكلت أيضاً رؤيته. الشكل الجديد للصورة الصحفية التي قدمتها الصحافة المصورة الألمانية في بداية الثلاثينات، واستأنفتها بعد ذلك مجلة فو Vu في فرنسا، وكان لهذا الشكل تأثير عميق على مؤسسي لايف. فقد ألهمتهم فكرة "رواية قصة عن طريق مجموعة من الصور الفوتوغرافية". كما كان المصوران سالومون وفيليكس هـ. مان معروفان ونشرت لهما صور في مجلات أمريكية. وتعاونت لايف مع المصورين الممتازين الذين هربوا من هتلر، كما استعانت برجال الصحافة المصورة الألمانية كمستشارين ومن ضمنهم كروف وزافرانسكي والاثنان من مجلة برلين المصورة. واستعانت أخيراً بالتقدم الذي حققته التقنيات الجديدة في طباعة الفوتوغرافيا وقبل كل شئ التقنيات الخاصة بالألوان، كذلك استخدمت إمكانية إرسال الصور بالـ بلينو Belino، وكل هذا لعب دورا مهما في خلق المجلات المصورة الحديثة. ولكن أحد العوامل الهامة في نجاح مجلة لايف يعود للدور القوي الذي تلعبه الإعلانات من ناحية التمويل.

يتم تمويل كافة المجلات في أمريكا بالكامل عن طريق الإعلانات، وتعتمد هذه المجلات في أرباحها عليها. وفي تلك الفترة كان دور الإعلانات المسيطر يرتبط ارتباطا وثيقا بتحول أمريكا الزراعية إلى دولة صناعية وباختراع صناعات جديدة وطرق تشغيل مربحة، فقد تم تصنيع سلع استهلاكية بشكل نمطي وإنتاجها بكميات كبيرة. وساعد تضاعف عدد الطرق وخطوط السكك الحديدية على تقريب المسافة بين المنتجين والمستهلكين. لكن أمريكا بلد مساحته كبيرة جدا وكل منطقة به لها صحفها المتخصصة في الأحداث المحلية. وعلى العكس من ذلك، كانت المجلات الأسبوعية أو الشهرية يتم توزيعها في كل أنحاء البلاد و تصل إلى كل الجماهير. لذا كان للمعلنين مصلحة خاصة في ظهور إعلاناتهم بهذه المجلات.

بين عامي ١٩٣٩ و١٩٥٢ ارتفع عدد المعلنين من ٩٣٦ إلى ٢٥٣٨ وارتفع عدد المنتجات المباعة، بفضل الإعلانات من ١٦٥٩ منتجا إلى ٤٤٧٢ منتجا[١٣٧]. وكان لهذا الواقع تأثيرا عميقا على مضمون المجلات. فحتى نهاية القرن التاسع عشر كان الناشرون هم المنتجون الوحيدون لمحتوى مجلاتهم. وبالتدريج، ومع فتح باب الإعلانات في منشوراتهم ومع تطور المجتمع الاستهلاكي، تغير دورهم. فمنذ اللحظة التي أصبح فيها الإعلان هو المصدر الوحيد لأرباحهم، فقدوا إهتمامهم بالقارئ كقارئ موضوعات، وأصبح

الإهتمام أكثر بقراء الإعلانات المنشورة بمجلاتهم. ولم يعد الناشرون منتجين لسلعهم الخاصة، أي للمواضيع المتعلقة بالأحداث أو بصورها، وإنما أصبحوا بائعي معلومات دعائية، أي أصبحوا حينئذ جزءا من نظام التسويق في الولايات المتحدة(١٣٨).

كان المعلنون يدفعون ثمن مساحة الإعلان تبعاً لعدد النسخ. وأصبح شاغل الناشرين هو زيادة أعداد النسخ، لذا كان من الضروري أن تصبح المجلات أكثر جاذبية بالنسبة للمشترين. ومع ظهور التليفزيون تغيرت تلك العلاقات وسوف نتناول ذلك لاحقاً.

وخلال عقد الستينات كان هناك ١٤ دولاراً من كل ١٠٠ دولار التي تدفع في المجلات تذهب إلى لايف وحدها، التي وصل عدد قرائها إلى حوالي ٤٠ مليون أمريكي في ذلك الوقت.

وقد أسس مجلة لايف هنري ر. لوس R. Luce Henry ، وهو ابن مبشر مسيحي، باشر مهنته في الصين حيث ولد لوس عام ١٨٩٨. وكان لتعليمه اللاهوتي الصارم والخشونة التي أحاطت بدراساته الأولى، ثم بعد ذلك في جامعة يال Yale أثرا في جعله شخصية محافظة، انعكست طباعها على كل ما ينشره. وتعد حياته كشاب فقير أصبح في بضع عقود أحد أقطاب الصحافة الأمريكية نموذجا للتقاليد الأمريكية الليبرالية في الثلث الأول للقرن العشرين (١٣٩).

أسس هنري لوس في نوفمبر ١٩٢٩ مع رفيق دراسته بجامعة يال "بريتون هادن" Briton Hadden مؤسسة تحت اسم تايم انك Time Inc. وقد استوحى الإسم "تايم" Time في إحـــدى الأمـــسيات أثنـــاء قراءته لإعلان في الميتروبوليتان. وقد لاحـــظ المؤســـسان الـــشابان اللذين كانا حينئذ في العشرينات من العمر أنه لا توجد مجلـــة تلائـــم الإيقاع السريع للعمل. وأن الناس نتيجة انشغالهم لا يتوافر لـــديهم إلا القليل من الوقت لمعرفة الأخبار. وكان الأمر يعني أن هناك ضرورة لملء هذا النقص وإنشاء مجلة أسبوعية تنشر أخبـــار كـــل أحـــداث الأسبوع المنصرم. كانت البداية متواضعة؛ فقد كانت هناك صـــعوبة في تدبير ٨٥٠٠٠ دولار لنشر مجلة تايم التي صدر العدد الأول منها في مارس ١٩٢٣، وكانت محتويات الأعداد الأولى مأخوذة بالكامـــل من النيويورك تايمز مع إعادة كتابتها بشكل خاص، فلم تكن المجلـــة تملك نظاما كفؤا للمعلومات. وكان هذا ممكناً في تلك الفتـــرة، فقـــد أعلنت المحكمة القضائية العليا في أحد الأحكام أن الأخبار التي يمـــر عليها أكثر من أربع وعشرين ساعة تصبح ملكية عامة(١٤٠).

وحققت تايم نجاحا ضخما، وفي عام ١٩٣٦، عند ظهور لايف تم إعدادها على نفس الأسس التي قامت عليها مجلة تـــايم، فقـــد تـــم تقسيم التحرير إلى سبعة عشر قسما رئيسيا هي: الـــشئون المحليـــة، والموسيقى، والكتب، والطبيعة، والرياضيات، والعلـــوم، والموضـــة،

وموضوعات عامة، وافتتاحيات الخ. تم تجميع هذه الأقسام في إدارات على غرار السينما والمسرح اللذين تم جمعهما تحت عنوان: تسلية؛ والفن والدين اللذين تم جمعهما تحت عنوان: ثقافة الخ. وكان على رأس كل قسم محرر ومسئول أرشيف يشرفان على مساعدي تحرير ومسئولي معلومات يرأسانهم. وكان كل مسئولي المعلومات من الإناث. كما تم اختيار الجميع، من الشباب خصوصاً خريجي جامعة يال حيث درس لوس، وفي كل أسبوع كانت كل إدارة تسلم تقريرا يصنف "التحقيقات" والمشاريع لرئيس القسم. وكانت التحقيقات الجاهزة تسلم لـ "البنك"، لكونها يمكن نشرها على الفور. ولكن في أغلب الأحيان، لم تكن هذه التحقيقات تنشر إلا بعد شهور من إنجازها، وفي بعض الأحيان كانت لا تنشر نهائياً. وكانت هناك أيضاً قائمة للدراسة وهي خاصة بالمقالات الجاري كتابتها in the work وفي كل يوم كان رئيس التحرير يقوم باختيار بعض الصفحات التي سترسل إلى المطبعة. ثم في الأيام التالية، تبعاً للمقالات التي اختيرت وأرسلت يتم اختيار باقي مواضيع الأسبوع. فإذا كان المقال الرئيسي طويلا أو ثقيلا نوعا ما، كأن يكون موضوعا علميا أو تاريخيا، فبهذه الحالة يتم البحث عن مقالات خفيفة، لإحداث نوع من التوازن في العدد. وإذا كان الجزء الخاص بالأحداث اليومية باردا يكون ذلك من حظ إدارة العلوم أو التعليم أو الدين، إذ يمكنهم إخراج موضوعات من "ثلاجة البنك" الخاص بهم لنشرها، وكان القرار في كل ذلك يتخذ في بضع ساعات فقط.

كانت الإدارة الخاصة بالأحـداث الجاريـة مكلفـة بتجميـع قصاصات الصحف التي يمكن أن تساعد في عمل تحقيـق صـحفي وترسل للإدارة المختصة. ثم يقوم المسئولين عن الأرشـفة بإرسـال هذه القصاصات لمدير مكتب الأحداث الجارية الوطنية أو الأجنبيـة. وفي حالة أهمية الموضوع يقوم المدير بدوره بإرسـال الموضـوع لمراسلي لايف في العالم كله. وفي حالة البحث عن معلومـات عـن موضوع محدد كان يجري البحث في "المشرحة" حيث توجـد كـل قصاصات الصحف والمعلومات بأعداد لا حصر لها(١٤١).

وكان لمدير الإدارة الخاصة بالفوتوغرافيـا علاقـة مباشـرة بالمصورين الذين يعملون لـ لايف. كما كان يقوم بـدور الوسـيط بينهم وبين إدارات التحرير، وهو الذي يقوم بتوزيع الحـصص، أي المواضيع المراد تصويرها. إضافة لدوره فـي إرشـادهم ومراقبـة أعمالهم وانتقالاتهم فهو الذي يقوم في الأساس بتعيينـهم وفـصلهم، ويتوقف وضعه في المجلة على قدرته في الحصول على أقصى مـا يمكن أن يقدمه مصوروه، كما كان عليه أن يكون محللا نفسيا جيدا، فالمصورون عادة ذوي مزاج حاد، ومـشدودي الأعـصاب، لكـون عملهم ليس سهلا، فهم يعملون طيلة الوقت في ظروف صعبة وفـي الغالب سخيفة. وهم محدودين دائماً بالوقت. ويجب أن تكون صحتهم من حديد مع تميزهم بشجاعة قوية وردود أفعال سريعة، وأن يكونوا

قادرين على التلاؤم مع كل الظروف، إذ أن حياتهم أغلب الوقت في خطر وكثير منهم دفع حياته نتيجة مجازفته. فهم يتعاملون مع أناس من كل الطبقات ويجب عليهم أن يسلكوا السلوك الجيد سواء كانوا في بلاط ملك أو في وسط قبيلة من المتوحشين. وعادة لا تسير العلاقات بين مدير إدارة الفوتوغرافيا والمصورين بشكل سهل، فهو يعطي أوامره جالسا على مكتب بينما يتواجدون هم في الموقع، يصارعون صعوبات لا يمكن التغلب عليها في أحيان كثيرة.

أحد مديري إدارة التصوير ممن كان لهم تأثيرا كبيرا على الطابع الخاص لـ لايف كان ويلسون هيكس Hichs Wilson ففي خلال ثلاثة عشر عاماً ١٩٣٧-١٩٥٠ تولى فيها إدارة هذا المكان وعمل على تكوين جيل كامل من المصورين، أصبح معظمهم من المشاهير، كانت شعبيته تعاني من خشونته التي يعامل بها المصورين فقد كانت طريقة تعامله تقوم عل لعبة الجزرة والعصا، ولكن المصورين الذين عملوا معه، احترموه بعمق لمعرفته بالتصوير الصحفي ولأفكاره الخصبة(١٤٢).

عند إعداد موضوع للنشر، يتم إرسال الصور الفوتوغرافية لمدير الإدارة الفنية المسئول عن تنظيم الصور في الصفحات وإلى المحرر الذي يلتزم بعدد معين من الكلمات محدد بدقة وبأن يكتب مقاله على ورق أصفر مخصوص مسجل بأعلاه عدد الحروف

والأسطر الذي يجب أن يلتزم به مع طول المقـال. ثـم يـأتي دور المصححين الذين يراجعون كل كلمة ويضعون علامات حمراء فوق الكلام غير الصحيح. ثم يعاد نسخ المقال في مكتب مخصص لـذلك. وكان العاملون في لايف من المتخصـصين، أي مـن المـؤرخين، والأطباء، والمحللين النفسيين، والمختزلين، الخ... وذلـك لمراجعـة محتوى المقالات.

وبالإضافة لمصوري المجلة العاملين بها كانت لايف تتعامـل مع مصورين مستقلين ووكالات تصوير، مما ساعدها على النجـاح. لذا فإن العامل الرئيسي لنجاح لايف هو كونها جزءا مـن المؤسـسة الضخمة تايم انك Inc Time. وهي المؤسسة التي تنظم كـل أعمـال مؤسسات لوس Luce. وقد زاد حجمها أيضا أثناء الحرب العالميـة الثانية، وأسست تايم لايف انترناشيونال Life International – Time التي تستخدم حوالي ٣٦٠ مكتبا في كل أنحاء العـالم ويعمـل بهـا ٦٧٠٠ شخصا.

بدأ لوس حياته العملية في الـصحافة عـام ١٩٢١ كمراسـل لشيكاغو نيوز بمرتب ١٦ دولاراً في الأسبوع. وفـي عـام ١٩٦٧ صار بوسعه من مكتبه بالدور الـ ٣٤ بروكفلر سنتر بنيويـورك أن يدير إمبراطورية ضخمة من المنشورات والمؤسسات التي من بينهـا أضخم خمسمائة مؤسسة صناعية في أمريكا. وكانت تايم تطبع أكثر

من ثلاثة ملايين نسخة أسبوعيا، وتطبع لايف أكثر من ثمانية ملايين، وبالإضافة إلى ذلك كان لوس يمتلك سبورت الليستريتد Illustrated Sports و فورتون Fortune والأخيرة كانت مخصصة لرجال الأعمال، وكان مجموع ما يطبعه أسبوعياً حوالي ١٣ مليون نسخة، وكان يملك دارا للنشر تبيع حوالي ١٧ مليون كتاب سنويا، وخمس محطات للراديو وست محطات للتليفزيون، ومصانع للورق، وغابات واستثمارات بترولية في تكساس، الخ. وقد بلغت أرباح تايم انك في ذلك الوقت حوالي ١٥ مليون دولار سنويا، وكان دخل لوس الشخصي يقرب من مليون وربع المليون دولار. وكان في قمة نجاحه عندما توفى فجأة في عام ١٩٦٧ عن عمر ٦٩ عاماً[١٤٣].

"لكي نرى الحياة، ولكي نرى العالم، علينا أن نكون شهودا على الأحداث الكبيرة، وأن نمعن النظر في وجود الفقراء وحركات المضاربين؛ وعلينا أيضا أن نرى الأشياء الغريبة: الآلات، والأسلحة، والحشود، وظلال الغابات على ضوء القمر، علينا أن نرى أشياء بعيدة على بعد الآلاف الكيلومترات، وأشياء مختفية وراء الحوائط وداخل الغرف، وأشياء يمكن أن تصبح خطيرة، أن نرى نساء محبوبات من الرجال وكثيرا من الأطفال؛ أن نرى ونستمتع بأننا نرى وندهش، أن نرى ونتعلم" بهذه الكلمات قدم هنري ر. لوس R. Luce Henry العدد الأول من لايف[١٤٤]. الذي تكون من ستة

وتسعين صفحة ثلثها إعلانات. كانت صورة الغلاف للمصورة مارجريت بورك – وايت Bourke-White Margaret، التي ارتبط اسمها بالفريد أينشتيت Einstaedt Alfred وتوماس ماك افوي Tomas Mc Avoy وبيتر ستاكبول Stackpole Peter والصورة عبارة عن لقطة لسد فورت بك Peck Dam Fort بمونتانا في الغرب الأمريكي، وكمقدمة للتحقيق الرئيسي لهذا العدد، تم نشر تسع صفحات عن مساعدة العاطلين، وهو أحد أوجه الاتفاق الجديد Deal New، الذي سنه روزفلت رئيس الولايات المتحدة آنذاك للخروج من الأزمة الاقتصادية. وبعد وقت قصير أصبح هنري لوس من أشد أعداء روزفلت واستخدم المجلة في الهجوم على سياساته.

وقد غطت صورة واحدة الصفحة الأولى: وكانت لولادة طفل، طبيب توليد يحمل بين ذراعيه مولودا جديدا مع تعليق: "الحياة تبدأ Begin Life" وكان ذلك يتضمن تورية لتقديم العدد الأول وكانت تكملة التعليق تقول "آلة التصوير تسجل أهم لحظة في أي حياة: بدايتها"، ثم تبع تلك الصفحة صفحتان عن أطفال مدرسة صينية بسان فرانسيسكو، ومجموعة صور للرئيس فرانكلين روزفلت، ثم أربع صفحات، ثلاثة منها بالألوان، عن رسام شهير اسمه كوري Curry، وأربع صفحات مصورة عن "أكبر فنانة حية" هي هيلين هايز Helen Hayes إحداها بالألوان؛ وصفحتان عن مركز روكفلر ومحطته

الإذاعية وخصصت خمس صفحات للبرازيل، وأربع عـن روبـرت تايلور نجم السينما، وصفحة عن سارة برنار، وصفحتان عن خريطة جديدة للمناخ في العالم، ونشرت على صفحة صورة شخص ذي ساق واحدة ينسلق قمة جبل شديد الوعورة. ثم صفحتان عن الحيـاة فـي روسيا، وصفحتان عن حشرة الأرملة السوداء وفـي النهايـة تحـت عنوان: "لايف تذهب إلى حفلة " تحقيق مصور عن حفلة أرستقراطية فرنسية Garden-Party.

قدم العدد الأول أسلوب لايف، الذي اقتضى العمل فيـه عـدة شهور لتحديد الخط الذي يعجب أكبر عدد من القـراء، فـي شـرق الولايات المتحدة وغربها على حد سواء، وإيقاظ فـضولهم، ولمـس المشاكل التي تهمهم، وأحلامهم في النجاح، واهتمامـاتهم العاطفيـة. وكان يجب التحلي بالروح الشعبية حتى يسهل الفهم علـى الجميـع، ومن خلال تبسيط العلوم والفنون، أرادت لايف أن تكون مجلة كـل أعضاء الأسرة، وبعد فترة تمت إضافة موضـوعات أخـرى مثـل "العالم الذي نعيش فيه" ومذكرات المشاهير مثل الملك إدوارد الـذي تنازل عن العرش ليتزوج السيدة مسز سامبسون، كما نشرت لايـف أعمال الكتاب الكبار مثل العجوز والبحر لهيمنجواي وكذلك دراسات عن الأديان الكبرى في العالم.

أنا لاهوتي ورأسمالي، أنا مع الله، والحزب الجمهوري، والمؤسسة الحرة. لقد أنشأنا تايم، هادن وأنا، ولهذا السبب من حقنا أن نقول ماذا سيحدث. سنقول الحقيقة بأحسن طريقة عرفناها بها وبأحسن ما في عقيدتنا(١٤٥). الحقيقة، والمعرفة، وعقيدة هنري ر. لوس. وتوافقت هذه الأفكار مع أفكار الطبقة الصغيرة العدد التي تمتلك الرأسمال الكبير الذي يقود مستقبل الولايات المتحدة. وكان يجب على لايف جلب النقود أولا؛ ثم مساعدة السياسة التي تراها الأفضل. وكان لوس واضحا في ذلك ولم يعمل على إخفائه، وصار كما أراد له أبوه أن يكون معلما للجماهير. وكان نجاح مجلته يعتمد على دراسات معمقة في علم النفس. فالإنسان يهتم قبل أي شئ بنفسه أولا. لذا كانت الشروط الإنسانية والاجتماعية التي تمس الحياة الفعلية لقارئه مهمة بالنسبة له. فإذا كانت هذه الشروط سيئة كان يرى أنه يجب أن يعمل على إعطاء الأمل في مستقبل أفضل.

خصصت الصفحات التسع التي كرست للاتفاق الجديد بمونتانا لإخراج جموع كثيرة من البؤس وتوفير عمل لهم، وكانت صفحات مشجعة. فقد مست صور الأطفال حبال المشاعر. وجاءت صور الرئيس لترمز للأب الحامي. وجاء عرض حياة الفانين ونجوم السينما ليبين أن الموهبة والعمل الجاد يتم مكافأتهما، وأن العلوم تقوم بالمعجزات، كما جاءت شجاعة ذي الساق الواحدة لتشبع الرغبة في

المغامرة. وصور البرازيل لتظهر الذوق الأجنبي. ورؤية صور الأرستقراطيين في حفلة الحديقة تجعل حياتهم معروضة أمام الجميع.

كان العالم الذي تعكسه لايف مليئا بالأضواء مع قليل من الظلال. وخلاصة الأمر أنه كان عالما مزيفا يعطي آمالا كاذبة للجماهير. ولكن من الواجب القول أيضا أن لايف بسطت العلوم، وفتحت نوافذ غير معروفة على العالم، أي أنها علمت الناس بطريقتها، وأسهمت في تعريف الفن. وتقدر المبالغ التي صرفتها المجلة على طبع الأعمال الفنية الملونة بحوالي ٣٠ مليون دولار. وكان لوس يشتعل وطنية، ففي كل مجلاته كانت الوطنية الأمريكية هي النجم الأول. وكانت غالبية المجلات الأمريكية تتبع نموذج لايف ولكن كان أكثر ما أعطى لايف هذا الحس الواقعي هو الاستعمال الكثيف للفوتوغرافيا. فبالنسبة للشخص الغير مؤهل، فإن الصورة لا تكذب، لأنها تسجيل دقيق للحياة. وقليل من الناس، هم من يعرفون أن المعنى يمكن يتغير تماماً عن طريق تغيير التعليق الذي يصاحب الصورة أو من خلال وضع صورة أخرى بجوارها، بالإضافة لطريقة تصوير الأشخاص والأحداث ذاتها، وسوف نتكلم عن هذا لاحقاً.

قامت شعبية هذه الصحافة الجديدة بشكل حصري تقريبا على الصورة، وعلى واقع التغير الذي حدث في حالة الإنسان الحديث بالميل نحو تعميم الأنماط بشكل متزايد. وقد أصبح الفرد على هذا

النحو تافها، لكن حاجته للتأكيد على فرديته ازدادت، وتأسس نجاح المجلات الأسبوعية المصورة على هذه الظاهرة. فإلى جانب الأحداث الجارية قامت هذه المجلات بتقديم الحكايات التي تتناول حياة جمهور القراء، وتشير إلى أسماء الأشخاص. ومع أن العلاقات الحقيقية بين الناس راحت تتجرد، على نحو متوال من إنسانيتها، مالت الصحافة لأن تسبغ على الفرد أهمية مفتعلة.

وقد حققت لايف نجاحا كبيرا وصار الجمهور يقرأها. وكانت مجلة عائلية لا تنشر أشياء صادمة. ومع ذلك، ومع اقتراب نهاية أعوام الستينات، وجدت لايف نفسها، وكذلك مجلات أخرى مثل لوك وهوليداي، تواجه صعوبات، فقد كانت لايف تحقق أعلى الأرباح ضمن مشاريع تايم انكوربوريشن. لكنها بدأت الآن تحقق خسائر.

لقد تمثل أحد أسباب هذه الأزمة في التضخم: ارتفاع أسعار الورق، والطباعة، والأجور، وتكاليف التوزيع الخ.. وبالمجمل فإن كل ما هو ضروري لإنتاج مجلة مصورة تزايدت تكلفته بشكل كبير، ومع حلول عام ١٩٧١ قدر ارتفاع التكاليف بنحو ٣٥% عن العام الذي سبقه، واتخذ أصحاب الصحف الأمريكية الكبيرة تدابير حازمة، فقد أغلقت لايف مكاتبها في أمريكا والخارج، وقلصت أعداد العاملين، وأوقفت الطبعة الأسبانية اتي لم تدر عائدا قط. وبعد ذلك بقليل أوقفت كذلك الطبعة الدولية. وحتى تلك اللحظة كانت المجلة

تحرص على مسألة التغطية الدقيقة، أي الحرص على التوثيق والاستقصاء لأدق التفاصل، وكانت توظف غالبا نحو عشرين صحافيا ومصورا، ترسلهم إلى أي مكان إذا دعت الضرورة. وفيما يلي مثال على الطريقة التي التزمت فيها لايف بالتغطية التفصيلية لتحقيق سبق صحفي:

يوم الإثنين الخامس من فبراير ١٩٦٥ (كانت لايف آنذاك تطبع ٧ ملايين نسخة)

تمكن ٣٥ مليون أمريكي من رؤية اثنين وعشرين صفحة ونصف من بينها عشرون صفحة ملونة تغطي جنازة ونستون تشرشل، وهو ما استلزم استخدام ٢٧ مصورا وأكثر من أربعية صحافيا وتقنيا، واثني عشر من سائقي الدراجات النارية، وطائرتي هليكوبتر، وطائرة من طراز دي سي ٨. وقبل ذلك بنحو عامين كانوا قد استخدموا موثقا أعد قائمة تم التكتم بشدة عليها تضمنت كل ما هو متوقع حدوثه عند موت ونستون تشرشل: الاحتفالية الرسمية، وأماكن المسيرات، وخط سير الموكب، ومكان المقبرة، ويوم الجنازة، الذي قدر أنه سكون يوم سبت. وحددت قائمة بالمواقع الخاصة التي يمكن لمصوري لايف أن يعملوا فيها بأمان. وعندما مرض تشرشل، تم استئجار هذه المواقع. وكان طبيعيا أن لايف التي تظهر يوم الإثنين وتنفذ مساء الأربعاء أن يتم إعداد جهاز استثنائي

لكي لا يتم الشروع في طباعة هذا العدد إلا ليلة السبت، وأن يتم توزيعه بالطريق الجوي وليس بالوسيلة العادية. وهكذا تم تجهيز كل شئ ولم يتبق للأسد العجوز ليون تشرشل سوى أن يموت.

وكما كان متوقعا، تحدد للدفن يوم السبت، وكان كل مصور قد اتخذ موقعه، وجرى التقاط الفيلم من خمس نقاط هي: قاعة وستمنستر، وقاعة القديس بول، وميدان الطرف الأغر (ترافلجار)، ورصيف التاميز والبلادون حيث موقع الدفن. وتم تأجير نوافذ ثلاثة منازل تطل على المقبرة قبل ذلك اليوم بأسبوعين، قبل ثمان وأربعين ساعة من الإعلان عن منع التصوير هناك كان ثلاثة من المصورين متواجدين بالمكان بالفعل (ولم تنشر لايف الصور التي التقطوها).

نقل سائقو الدراجات النارية الأفلام إلى المطار حيث تنتظر الطائرة التي تم تأجيرها خصصا، وتم تحويلها إلى صالة تحرر بها طاولة غطيت بالآلات الكاتبة. كما وضع بمقدمة الطائرة معمل تم تجهيزه بحيث يعمل على خدمته نظام كهربائي خاص. كما أعدت طاولة كبيرة للغاية لتصنيف الصور وإعداد الصفحات، مجهزة بالعلب المضيئة التي تمكن من فحص الصور الملونة بعد إظهارها، إلى جانب مكتبة صغيرة تضمنت الأجزاء الستة من أعمال تشتئل لتكون تحت تصرف الصحفيين.

أقلعت الطائرة عشية ذلك اليوم من نيويورك، حاملة على متنها ٤٠ من المحررين، من بينهم ٦ أخصائيين قاموا بإظهار ٧٠ من لفلئف الصور الملونة. وقد قطعت الطائرة ما يزيد عن الثماني ساعات طارت خلالها ٨٥٠٠ ميل تفصل لندن عن شيكاغو حيث توجد مطبعة لايف. وتم خلال الرحلة اختيار الوثائق وإعداد الصفحات والنصوص التفصيلية المصاحبة لها. ولكي تتجنب الطائرة الرياح التي قد تؤخرها خلال العودة، توجهت شمالا إلى ما دون دائرة القطب، وتم إعداد الصفحات تباعا، وعندما ظهرت بحيرة ميتشجان التي تقع شيكاغو على ضفتها كان العمل قد انتهى(١٤٦).

بلغت تكاليف الريبورتاج مائتي وخمسين ألف دولار، "قراؤنا هم أول المستفيدون بها" كما كتب الناشر. و "أظهر هذا النموذج أن كل حلقات السلسلة التي غطت برؤيتها الحدث من خلال القارئ، قد قامت بعمل جيد، وقد تفوقنا بنقطة على محطات التلفزيون." إذن، فمنذ بدايات ١٩٦٥، شرعت منافسة التلفزيون في ملاحقة الناشرين. وبعد ذلك بعدة أعوام صارت هذه المنافسة واقعا. وأجبر البعض على الخفض الشديد لعدد المتعاونن معه. وعلى أمل الحصول مجددا على عائد للمجلة، تم القيام بعدة تجارب. فعلى سبيل المثال تم إيلاء أهمية أكبر للنصوص. واختصر الريبورتاج امصور المكون من اثنتي عشر صفحة للنصف. وفي لحظة معينة، تخلت لايف الشديدة

الأخلاقية عن خط تحريرها بنشرها لريبورتاجات حول المافيا والفساد "لإرضاء الشباب" لكن القراء احتجوا بشدة وابتعدوا عن هذا النوع من الصحافة الصفراء.

تبدو هذه الأزمة غير مفهومة عندما نتذكر أن لايف حققت نجاحا كبيرا لدى الجمهور. وقد بلغت أعداد المشتركين فيها عندئذ ٨ر٦ مليون مشترك. وهو رقم لم تحققه أية مجلة مصورة أخرى. لكن بوسع عدد كبير للغاية من الاشتراكات أن يكون دلالة على الخسارة، خاصة في مرحلة التضخم، ومع ارتفاع سعر التسليم ــ ارتفعت التكاليف البريدة من ٥ إلى ١٧٠% ــ في حين أن العقود الإعلانية التي تم الاتفاق عليها ظلت أسعارها هي نفسها. أضف لذلك أزمة الثقة لدى المعلنين.

في عام ١٩٦٦ باعت لايف ٣٣٠٠ صفحة إعلان بمبلغ قارب المائة وسبعين مليون دولار. وبعد ذلك بعامين في ١٩٦٨ باعت فقط ٢٧٦١ صفحة بحوالي ١٥٤ مليون دولار. بما يعني خسارة تقدر بـــ ١٦%. وفي ١٩٦٩، بلغ العجز ١٠ ملايين دولار واستمرت الخسارة في الأعوام التي تلت(١٤٧). وفي ٣١ اكتوبر ١٩٧٠، نشرت النيويورك تايمز أن التايم انكوربوريشن باعت إحدى عشر محطة تلفزيون وراديو محلية بمبلغ ٨٠ر١ مليون دولار. وأكدت الجريدة على أن ذلك كان بمثابة صفقة مدهشة، بما أن البائعين قاموا بتصفية

مشاريع مدرة للربح لكي يحافظوا على أخرى خاسرة مثل لايف على سبل المثال. ولم يكن اقائمون على تايم انكوربوريشن بالقطع قد فقدوا الأمل في أن المجلة سوف تعاود الازدهار(١٤٨).

كانت الصفحة الكاملة امطبوعة بأربعة ألوان تكلف عام ١٩٧٠ حوالي ٦٤ ألف دولار. وبالاشتراكات العديدة، كانت المجلة توجه لأربعين مليونا من القراء. وبنفس هذا المبلغ، كان بوسع المعلن أن يشتري دقيقة في البرامج الأكثر شعبية بالتلفزيون، على غرار برنامج لاف إن، ليصل إلى خمسين مليون مشاهد.

في التاسع من سبتمبر ١٩٧٢، نشرت الإنترناشيونال هيرالد تريبون على صفحتها الأولى مانشيتا يقول "ماتت مجلة لايف عن عمر يناهز الستة وثلاثين عاما". فقد قررت تايم انكوربوريشن أن توقف إصدار مجلتها. وهو ما تسبب في ذهول الأوساط اصحفية في جميع أنحاء العالم. وقد نقلت كل محطات التلفزيون والراديو خبر اختفاء أكبر المجلات الأسبوعة المصورة (صدر آخر عدد منها في ٢٨ ديسمبر ١٩٧٢). ومع انتهاء لايف، ماتت حقبة كاملة من الصحافة المصورة. وارتفعت أسهم تايم انكوربوريشن في بورصة نيوورك. فبالتخلص من العجز المالي للايف كسب احتكار النشر الأمريكي اكبير الثقة وأصبح واعدا من جديد بإدرار الأرباح.

منذ بدايته في أعوام الأربعينات، قطع التلفزيون خطوات عملاقة. ففي عام ١٩٤٩ كان عدد المحطات في أمريكا ٦٩ محطةّ، وفي عام ١٩٧٠ بلغ عددها ٨٠٠ محطة. لقد أصبحت منافسا عظيما للمجلات. فحتى لو كانت الصور على الشاشة الصغية عابرة، فقد كانت تنقل الأحداث لحظة وقوعها. وكانت لايف على العكس لا تظهر سوى مرة في الأسبوع فلا يتبق للعدد إلا أن يعيد التذكير بالحوادث الجارة والأحداث السياسية المعروفة بالفعل للملايين من مشاهدي التلفزيون. ولم تنج قليلا من الأزمة إلا المجلات المتخصصة فقط كمجلة (ميديكال وورلد تريبون) الممولة من قبل الاحتكار الجبار للمنتجات الصيدلانة والموجهة للأطباء، أو تلك المجلات التي تتوجه لجمهور امستهلكين من النساء أو مجلات الجنس وأيضا امجلات ذات الاهتمامات المحلية.

وبناء على دراسات اسوق التي أظهرت أن المجلات المتخصصة لا تتعرض كثيرا للمنافسة من قبل التلفزيون الذي لا يمكنه التأخر طويلا عن المشكلات الخاصة، قرر مدراء تايم انكوربوريشن لضمان متابعة مستقبل المؤسسة الصحفية أن يقيموا عددا من المجلات من هذا النوع. وجاء المشروع المقترح متضمنا مجالات مثل: الصحة والسفر والتغذية والفيلم والنقود والأطفال الخ. وظهرت أولى هذه المجلات في اكتوبر ١٩٧٢ تحت اسم (النقود).

في أبريل ١٩٧٢، عندما أعلن هادلي دونوفان وأندرو هيسكيل، مديرا تايم انكوربوريشن، عن صدور هذه المجلة الشهرية، عللا سبب إصدارهما لها بأن غالبية الناس لا يعرفون كيفة حماية صفقاتهم المالية. وخاطب دونوفان أصحاب الأسهم قائلا: "مجلة النقود لن تجعلكم أغنياء، وليس بوسع مجلةإرشادية أن تقدم هذا الوعد. لكن قراءة هذه الأعداد المتعاقبة تساعد القارئ على التحكم بشكل أفضل بتمويلاته الشخصية. وقد بدأت مجلة النقود بطبعة قومية قوامها ٢٢٥ ألف نسخة، يم دفع غالبية ثمنها مقدما بواسطة المشتركين بسعر ١٥ دولارا للنسخة.

جاءت المجلة الجديدة بنفس قطع مجلة تليم وكانت تتكون من ١٠٤ صفحة من بينها ثمانية وأربعون صفحة إعلان. "إلى الآن اعتاد مستهلكو المجلات بالولايات المتحدة على ألا يدفعوا سوى أسعار تافهة"، هكذا أعلن دونوفان للمساهمين. "نحن نقترح على القراء أن يدفعوا جزءا أساسيا من التكاليف، يسمح ببعض الاستقلال المادي عن الإعلان[١٤٩]."

في مستهل أعوام الستينات بدأ التضخم يمتد إلى أوربا وتأثرت المجلات المصورة لنفس الأسباب التي جرت في أمريكا. وأصبح التلفزيون أيضا منافسا رهيبا، حتى وإن كان الإعلان لا يزال مفيدا، كما كان الحال في فرنسا. وقد أصدرت باري ماتش، أكبر المجلات

الفرنسية المصورة في عام ١٩٥٧ مليونا وثلثمائة واثنين وثمانين ألف نسخة، وفي أبريل ١٩٧٢ لم يتجاوز إصدارها ٨١٠٧٢٢ نسخة [١٥٠].

كانت باري ماتش والفيجارو (التي بعت عام ١٩٧٥)، وكذلك التلي ست جور، وماري كلر، وباران، وراديو لوكسمبورج الخ مملوكى لجان بروفوست، قطب صناعة النسيج. ولكي ينقذ المجلات المصورة اقترح على إدارته تغييرا في الصيغة. وكان هدف باري ماتش دائما مشابها لهدف لايف. وفي هذه الأزمة توجه بروفوست مرة أخرى لأمريكا، وأحضر من نيويورك مصمم مجلة نيويورك مجازين التي تأسست عام ١٩٦٨ ولاقت نجاحا كبيرا. وتم تصغر القطع على نحو خفيف، ولم يعد الجزء المصور يحتل سوى ٥٠% من الصفحات، لأن الجزء المحرر جرت زيادته. وتم إبداع أبواب جديدةتتوجه مباشرة للفرنسيين متحدثة عن الإبداعات التقنية والعلمية التي لها تأثير على الحياة. وتزايد عدد الصفحات المكرسة للنميمة حول الحياة الباريسية، والقصص التي تثير الفضائح، كنشر صور جاكلين كيندي عارية، أو التفاصل حول حكاياة البلاي بوي، المجلة الأمريكية الدعارية إلى هذا الحد أو ذاك، والتي صارت تعتبر الباري ماتش أكثر سخونة منها. ورفعت المجلة الأسبوعية سعرها، وارتفع أيضا رقم مبيعات الأعداد الأولى من هذه الصيغة كا قال محرروها. لكن صناع لايف القدامى ظلوا متشائمين. فهم أيضا حاولوا عبثا إنقاذ

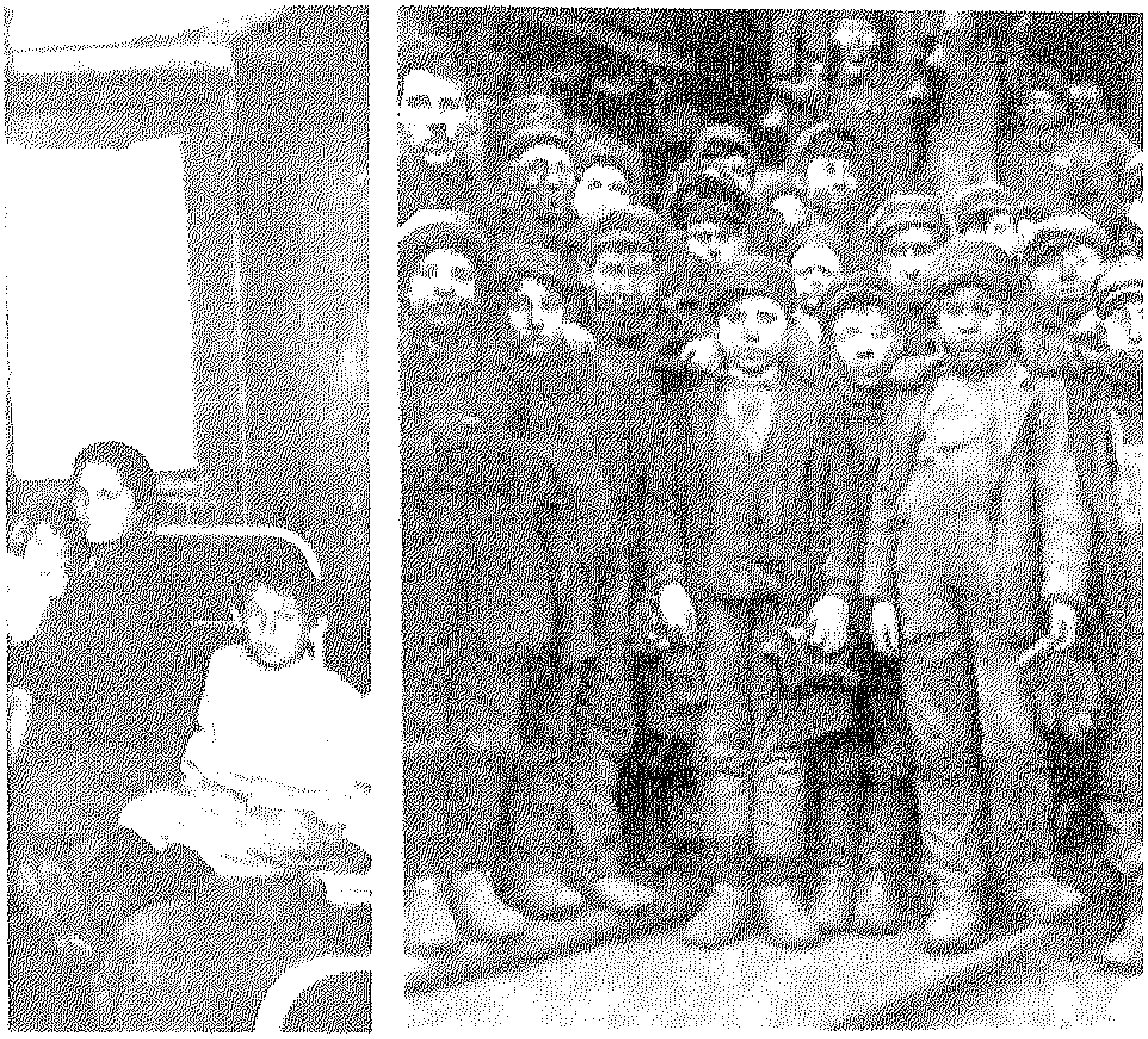
المجلة بإدخال صيغ جديدة، لكن نجاح المجلة الصورة ظل إشكاليا، بما أن سبب خسارة العائد العام لهذا النوع من المنشورات المبتذلة هو ذاته الذي راح يقلص عاما بعد عام عدد قراء هذا النوع من الصحافة. ومع تسارع إيقاع الحياة تراجع شيئا فشيئا زمن القراءة. ونقلا عن الإحصاءات الرسمية فإن ٨٥% من الشعب الفرنسي صاروا يتلقون معرفتهم بالأحداث من خلال لبراديو والتلفزيو الحكومين، أو عبر الإذاعات "الخارجية" المراقبة من قبل الحكومة[١٥١]. وكانت وسائل الإعلام الجماهيري هذه المتوقع منها الموضوعية هي التي كان المسؤولون عن برامجها مراقبين أو مجبرين على مراقبة أنفسهم، مكيفن ومتلاعبن بالرأي العام باسم السلطة القائمة.

وقد تأثرت مهنة المحرر المصور بشدة بهذا التغير الذي حل بالصحافة المصورة. فلو كان للشخص أن يظل بهذه المهنة، فقد كان عليه أن يبحث عن سوق آخر. ووجد عدد من المصورين الذين عملوا في أمريكا لحساب المجلات القومية الكبيرة عملا في المجلات التي تحررها مؤسسات الكوربوريشن العملاقة مثل أي بي إم، و أر سي إيه, وعمالقة الصناعة الآخرين. وكانت هذه المشاريع تصدر التقارير في الماضي بشكل ممل يعج بالأرقام. لكنها منذ أعوام تغيرت طريقة تقديمها كما تغيرت مضامنها تغييرا جذريا، وأصبحت هذه التقارير مجلات هامة وفاخرة. مطبوعة بعناية فائقة. وصار

الكتابوالصحافيون من المشاهير هم كتاب مقالاتها، وصار الفوتوغرافيون الكبار ذوو الأجور المرتفعة هم القائمون على عمل الريبورتاجات المصورة التي تنشرها. وظهرت مئات المجلات من هذه النوعية بالولايات المتحدة، مثل عصر الألكترونيات، على سبيل المثال التي نشرتها أر سي إيه (هيئة الإذاعات الأمريكية). ونشرت ستاندارد أويل مجلة باسم المصباح. وكانت أجمل هذه المجلات مجلة فكر التي نشرتها آي بي إم. وقد أصدرت المجلة حوالي ٨٠٠ ألف نسخة. وأغلب هذه المنشورات يوزع مجانا وبمجرد الطلب. أما غيرها فكانت نشرات داخلية تتوجه لآلاف العاملين بالمشروع. وهدف هذه المجلات هو الإعلان عن منتجات المشروع، لكنه هدف يختفي غالبا وراء المقالات والريبورتاجات التي تبدو ليست بذات علاقة مباشرة مع هذا الهدف. ومن المهم الإقرار بأن العلامة التجارية لمؤسسة أي بي إم لم توضع أبدا في مجلة فكر. وفي أوربا جرى أيضا نشر العديد من المجلات من هذا النوع، حررت بواسطة الصناعة، كمجلة الكهرباء الفرنسية، والكريدي فونسييه دي فرانس، أو تلك التي تنشرها الصناعة الصدلانة. عدد آخر من الفوتوغرافيين تم إعادة تدويرهم بالعمل لحساب دور النشر التي تبحث عن صور فريدة تزين بها منشوراتها. كما توجه عدد آخر من المصورين صوب التلفزيون وتخصصوا في الوثائقيات, لكنهم لم يتمكنوا من بيع الأفلام إلا تحت

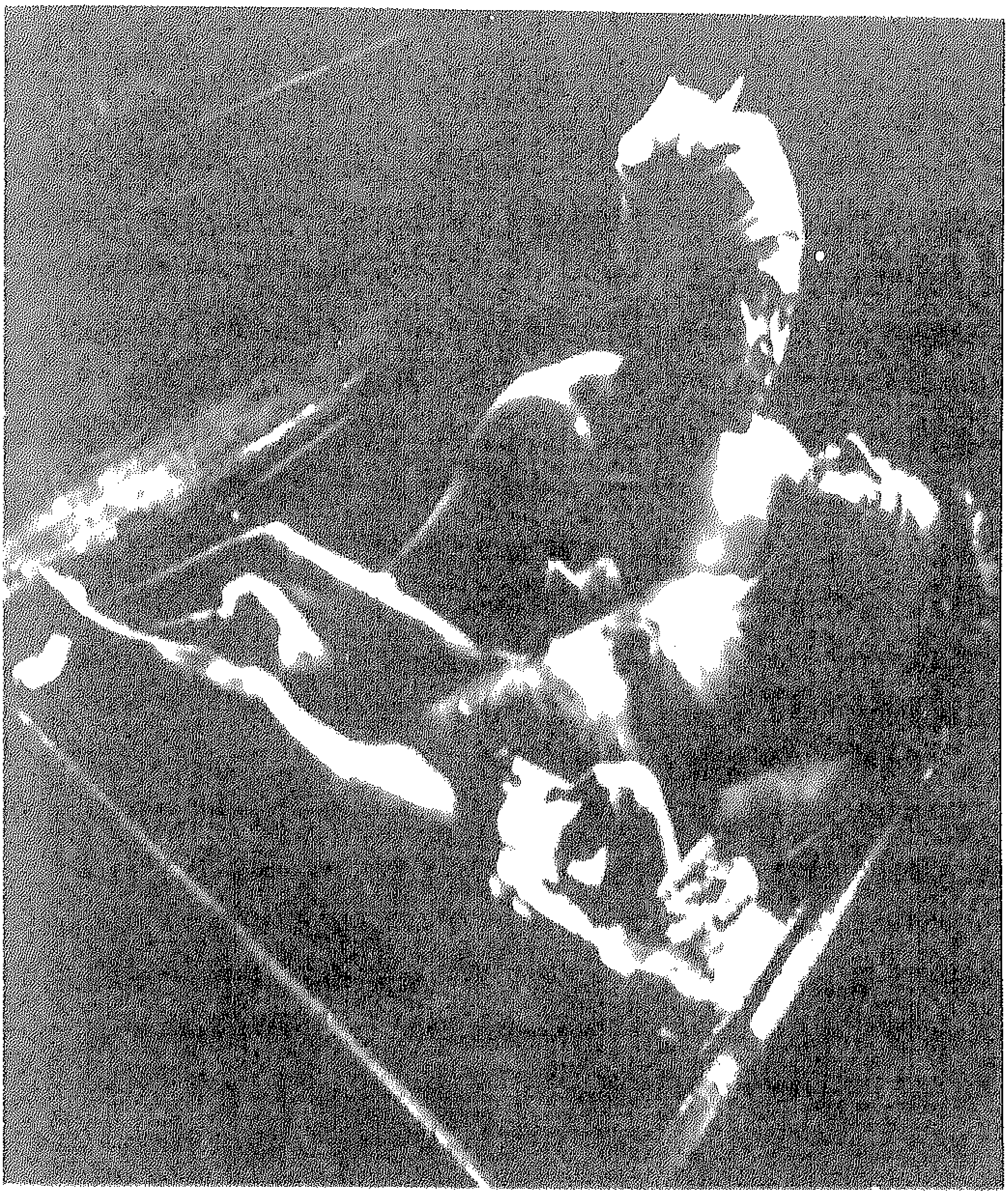
شرط أن تكون معنية بالأحداث الاستثنائية. كما نشأ مؤخرا سوق جديد بفضل الموسوعات الجديدة، التي واتت ناشريها أفكار ماكرة عن بيعها، أسبوعيا، في كتيبات صغيرة تعرض في الأكشاك بنفس سعر المجلة الأسبوعية. وفي نهاية العام يجمعها الناشر في أجزاء. وتكمن جاذبية هذه الموسوعات في طريقة عرضها القائمة كليا تقريبا على الألوان. وقد صار وضع سعر قليل لها أمرا سهل التنفيذ بفعل أنها تظهر في إنتاج مشترك وهو ما يقلل بشكل كبير من تكلفة إنتاجها. أما النصوص المصاحبة للصور فهي تكتب بأسلوب علمي مبسط، مفهوم للعامة. وقد لاقت نجاحا كبيرا لكونها تعطي انطباعا للقراء بأنهم سفهمون على نحو أفضل عالمنا وابيئة اتقنية الت نحيا فيها.

نيويورك، عائلة مهاجرة (چيسى تاربوكس بيلز، ١٩١٠)

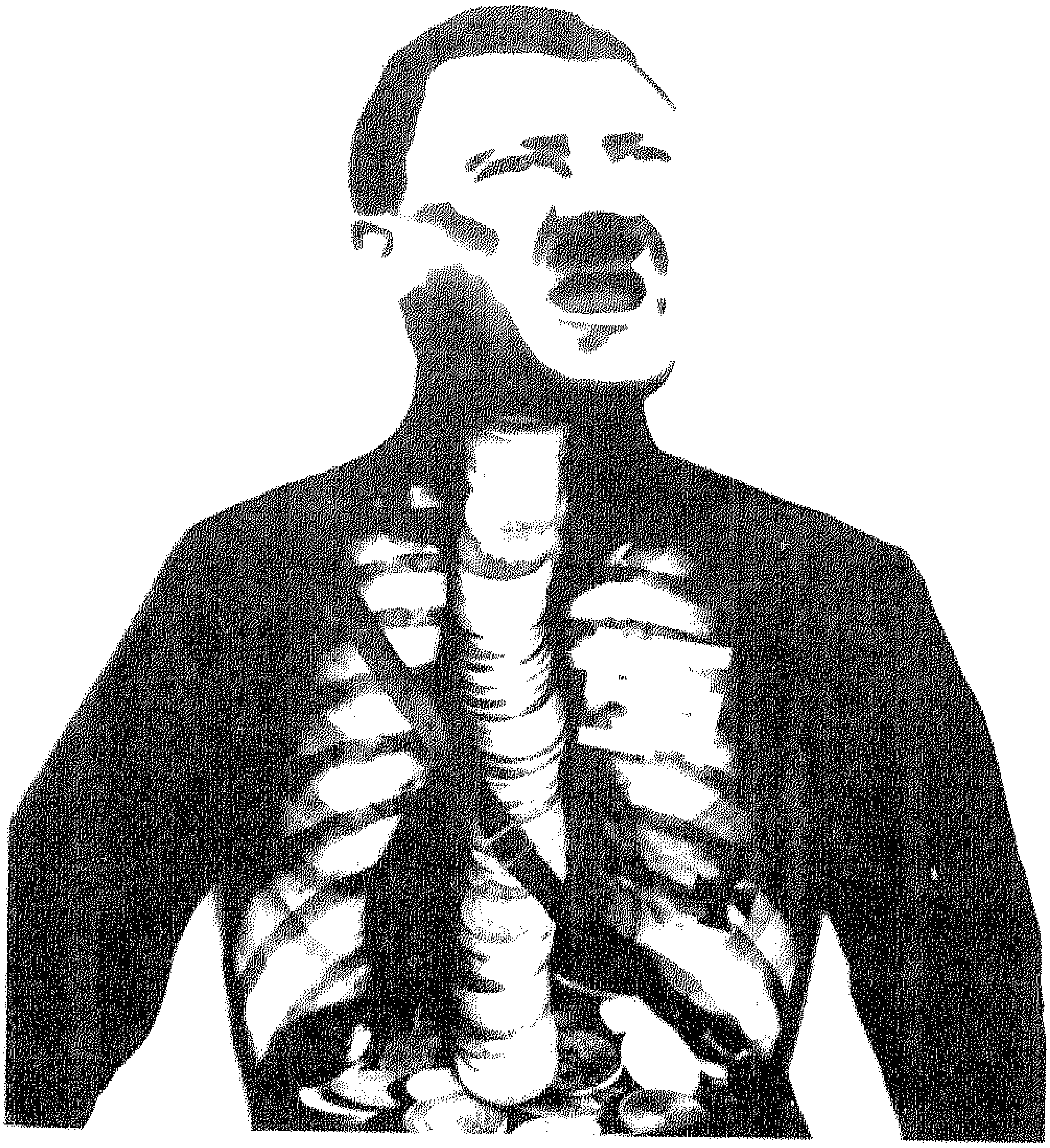


عمل الأطفال بمناجم الفحم فى بنسلفانيا (لويس. و. هانيه ١٩١١)

الجوع (فيرنر بيشوف)



التلوث الإشعاعى باليابان (إيوجين سميث)



أدولف الرجل الخارق، يبتلع الذهب ويبصق الرصاص

(فوتومونتاچ لجون هارتفيلد)

الفوتوغرافيا أداة سياسية

مع التوجه الدائم لنشر الصور الفوتوغرافية في الصحافة، أصبح المصورون المستقلون، أي غير المرتبطين بمؤسسات صحفية، مضطرين للعبور من خلال وكالات تصوير، تلعب دور الوسيط بين منتج الصورة وشاريها.

وكانت إحدى أوائل وكالات التصوير، هي التي أسسها جورج جراهام بين George 1865 - 1944 Graham Bain، وكان يعمل صحفيا، يكتب للمجلات. واعتاد على إرسال صور يلتقطها بنفسه مع مقالاته. وبعد فترة، اكتشف أن الناشرين يحتفظون بصوره ويهملون المقالات. وفي هذه الفترة لم يكن إرسال صور للصحف قد عرف بعد. واستشعارا منه بالإمكانيات الجديدة التي تنفتح في هذا الاتجاه، أسس عام ١٨٩٨، عدة وكالات، منها مونتوك فوتو كونسرن Montauk Concern Photo، وعين عدة مصورين محترفين لتلبية الطلبات على الصور الفوتوغرافية، منهم بنجامان جونستون (١٨٦٤-١٩٥٢) Benjamin Jonston، وهي إحدى أوائل المصورات

المحترفات في أمريكا، اللاتي حققن سمعة قوية. وفي المؤتمر الثالث للفوتوغرافيا، كانت هي السيدة الوحيدة المندوبة، ومثلت أمريكا مع المصور الفريد ستيجليتز[١٥٢] Stieglitz Alfred.

وأدت الزيادة المستمرة في الطلب على الصورة الفوتوغرافية، إلى تكوين وكالات للأنباء في كل بلاد العالم، تقوم بتعيين مصورين دائمين، أو توقع عقودا مع مصورين مستقلين. وكانت تقتطع ٥٠% من سعر البيع، وأكثر من ذلك في بعض الأحيان، بحجة مقاسمتها لوكالات أجنبية. وصار المصور الذي يتكبد كل المخاطر المادية لا يملك أي وسيلة لمراقبة بيع صوره. ولهذا السبب أسس كابا Capa عام ١٩٤٧ وكالة ماجنوم Magnum مع بعض رفاقه، وكان الأبناء المؤسسون للوكالة The Fathers Founding هم روبرت كابا Robert Capa، ودافيد سيمور Seymour David، وهنري كارتييه بروسون Cartier Bresson Henri، وجورج رودجر Georges Rodger، ووليام فانديفر Vandivert William وماريا ايسنر Maria Eisner. وقد اشترى الجميع أسهم الوكالة بأنصبة متساوية. ثم انضم للوكالة عام ١٩٤٩ كل من فرنر بيشوف Bischof Werner، وارنست هاز Has Ernst وجيزل فروند Freund Gisele، وتلاهم في الانضمام، ما بين عام ١٩٥١ وعام ١٩٥٨، إيف ارنولد Eve Arnold، وإريك هارتمان Hartman Eric، بورتون جلين Burton

Glinn، اليوت ارويت Erwitt Elliot، وإنج مــورات Morath Inge، ومارك ريبو Riboud Marc، وكورنل كابا Capa Cornell، ووايــن ميلر Miller Wayne، وبرايان براك Brake Brian، ورينيه بــوري Burri Rene وبروس دافيدســون Davidson Bruce. وأدارت ماريــا إيسنر مكتب باريس، ثم مكتب نيويورك بعد ذلك، حيث حلت محــل ريتا فانديفرت Vandivert Rita.

ولم تكن الفوتوغرافيا بالنسبة لهذه المجموعة، وســيلة لكــسب المال فقط. فقد أرادوا التعبير من خلال الــصورة، عــن مــشاعرهم وأفكارهم الخاصة حول مشكلات الفترة التي يعيشونها. ولهذا رفــض كابا نشر تحقيق ضخم عن شباب العالم اشترك فيــه كــل أعــضاء المجموعة، وتكلف مبالغ ضخمة. فقد أراد الناشر، الذي قبل الفكــرة مسبقاً، فرض تغييرات تؤدي إلى تشويه الفكرة. ولم تظهر الــصور إلا بعد ستة أشهر في مجلة هوليداي Holiday، التــي قبلــت نــشر الصور بنفس الفكرة الأصلية.

مع ذلك فعدد المصورين الذين يــستطيعون فــرض وجهــة نظرهم، قليل نسبياً. وفي كثير من الأحيان، تكفــي أشــياء بــسيطة لإعطاء فكرة مغايرة تماماً لفكرة المصور. وقد مررت أنا شخــصيا بهذه التجربة في بداية عملي. فقبل الحرب، كان البيع والــشراء فــي بورصة باريس يتم في الهواء الطلق، تحت القناطر. وفي أحد الأيام،

قمت بالتقاط مجموعة من الصور مستخدمة كهدف لي وكيل مبيعات كان مبتسما في بعض الأحيان، وفي أحيان أخـرى، يحـث النـاس بحركات عنيفة والقلق يغطي وجه. وأرسلت الصور لعـدة مجـلات أوروبية تحت عنوان "العفوية في بورصة باريس"، وبعد ذلك ببعض الوقت، وصلتني قصاصات من صـحيفة بلجيكيـة، ولـم يدهـشني اكتشاف أن صوري نشرت تحت مانشيت "صـعود فـي بورصـة باريس، الأسهم تحقق أرقاما خيالية"، وبفضل التعليق الذكي، تحـول التحقيق البسيط الذي قمت به، إلى حدث مالي هام، ثم كانت المفاجأة الشديدة، عندما وجدت نفس الصور في جريدة ألمانية، تحت عنـوان آخر هذه المرة: "قلق في بورصة باريس، إفلاس آلاف الأشـخاص، ثروات تتبدد". كانت صوري تظهر جيداً فقدان الأمـل لـدى البـائع واضطراب مضارب البورصة المفلس. ومن الواضح أن كل ناشر قد أعطى لصوري المعنى المعاكس تماما، والملائم لأهدافه السياسية. لذا فالتعليقات المصاحبة للصورة بإمكانها تغيير المعنـى إلـى عكـسه بالكامل(١٥٣).

وتحت عنوان: "خبر أم دعاية؟"، نشرت الإكسبرس l'Express الأسبوعية، في ديسمبر ١٩٥٦ مجموعة مزدوجة لصور فوتوغرافية أخذت أثناء ثورة المجر. وبعض الـصور المتماثلـة، كانـت هيئـة التحرير قد قررت تغيير ترتيبها وتعديل التعليق عليها. كان الغـرض

من ذلك، هو توضيح كيفية استخدام محطات التليفزيون الحكومية المختلفة للصور الفوتوغرافية لإعطاء الأحداث المصورة معان مختلفة ومتناقضة بالكامل، وأقدم هنا بعض الأمثلة: تحت صورة لدبابة روسية في أحد الشوارع كان التعليق الأول: "احتقارا لحقوق الشعوب، التي التزمت بها هي نفسها، أرسلت الحكومة السوفيتية، فرقا مدرعة إلى بودابست لقمع الانتفاضة"، التعليق الثاني: "الشعب المجري يطلب المساعدة من الشعب السوفيتي، وقد أرسلت مدرعات روسية لحماية الطبقة العاملة وإعادة النظام".

تحت صورة لجانوس كادار Kadar Janos، كان التعليق الأول: "تحت حماية الدبابات الروسية، جانوس كادار يشكل حكومة جديدة، ويقيم نظاما إرهابيا بوليسيا". والتعليق الثاني: "ولكن، بفضل الإجراءات الحازمة التي اتخذتها الحكومة الجديدة، التي شكلها جانوس كادار، المدعومة من الشعب، تم قمع التمرد". وتحت صورة لشابين مجريين، كان التعليق الأول: "برغم القمع العسكري الدموي السوفيتي، فإن الشباب المجري يواصل نضاله تحت شعار الموت أفضل من العبودية!". والتعليق الثاني: "برغم نداءات الحكومة، فقد رفض بعض أعداء الثورة وضع أسلحتهم واستمروا في مقاومة بلا أمل".

نشرت مجلة شتيرن Stern خلال حرب بيافرا، في سبتمبر ١٩٦٧ ،تحقيقاً تحت عنوان: "المرتزقة وجنتهم"، موضحا بصور أخذ أغلبها، في مقاطعة بوكافو Bukavu بواسطة المصور بول ريبو Paul Ribeau، ثم بعد أسبوع، قامت المجلة الأسبوعية أفريقيا الشابة، جون افريك Afrique Jeune بإعادة نشر مقاطع من المقال مع صورة تمثل جسدي أفريقيين، معلقين من أذرعهما في شجرة. وبعد أسبوع تغير التعليق على نفس الصورة، وقرأ القاريء الألماني التعليق التالي: "قام جنود من الجيش الكونجولي بأسر هؤلاء الجنود الكاتانجيين، وقاموا بتعليقهم على الأشجار، وكان من المفترض أن يموتوا جوعاً. وقد قام مرتزقة شرام Schramme البيض بإنقاذ حياتهم".، أما بالنسبة لقراء أفريقيا الشابة، وخاصة الأفارقة الذين يشكلون جزءا ضخم من قراء المجلة، فقد قرأوا التعليق التالي: "جنود من الجيش الكونجولي، أسرهم المرتزقة".

وفي الرابع من أكتوبر ١٩٦٧، نشرت جريدة لوموند مانشيت أحمر في بريد القراء: "الحقيقة حول الصورة التي أثارت الجدل". وأوردت نص رسالة بتوقيع بول ريبو، أوضح فيها الحقيقة: "الرجلان المعلقان في الشجرة، ليسا بجنديين كونجوليين وليسا من القوات الكاتانجية، كما أن من السهل ملاحظة أن أحدهما بملابس مدنية، أي بسروال فاتح من الكتان وقميص داكن. وفي هذه البلاد حيث يقيم

الاعتبار بشكل واضح للملابس العسكرية كل من المرتزقة والقوات الكاتانجية وجنود موبوتو. والحقيقة هي أن الشخصين المعلقين، هما من المدنيين، كل جريمتهما، أنهما عملا كخدم للمرتزقة، واعتبرا متعاونين، واعتقلهم الجيش الوطني الكونجولي، وعذبا وعلقا أحياء على أفرع الشجرة، وتم تحريرهم بعد العودة المفاجئة للمرتزقة. وأضيف أنه من النادر جدا أن يمارس الجيش الكونجولي التعذيب. والتعذيب يتم عادة بتقطيع أطراف الجسم بالساطور وفي بعض الأحيان تقام وليمة لآكلي لحوم البشر بعد التعذيب، وهذا ليس من المعتاد . وإن كان قد تم العثور على عظام بشرية بجوار رماد أخشاب محترقة بالقرب من بوكافو، ومع ذلك فإنني أملك بعض الوثائق الفوتوغرافية، يظهر فيها ما تبقى من رجل أو امرأة أو طفل تم إعدامهم بواسطة الجيش الكونجولي. وللأسف فإن حياة الإنسان في الكونجو الآن فقدت احترامها. وأضيف أنني لست بكاتب التعليقات حول صوري الفوتوغرافية، والتي ظهرت في أكثر من مجلة فرنسية، وإنجليزية, وأمريكية, وألمانية, وإيطالية, الخ. وقد أصابتني الدهشة عندما قرأت هذه التعليقات في مجلة أفريقيا الشابة، وفي تحقيق المجلة الألمانية شتيرن...".

هناك طريقة أخرى لتغيير المعنى الحقيقي لصور فوتوغرافية، ويتم ذلك عن طريق التلاعب بترتيبها. ففي عام ١٩٣٦، كلفتني مجلة

لايف بعمل تحقيق عن المناطق الفقيرة في إنجلترا، وهـــي المـــسماة رسميا بالبلاد السوداء "Noirs Pays". أي هذه المناطق الصناعية التي كانت مراكز للصناعات المزدهرة، ثم أصابها الفقر والبؤس الـــشديد، منذ الحرب العالمية الأولى التي تبعتها الأزمة الاقتـــصادية، وكانـــت اغلب المؤسسات التي أنشئت في القرن التاسع عشر، تستعمل طرقـــا وأساليب عتيقة، فلم تستطع تحمل منافسة المصانع الحديثـــة. وكـــان تخلي ملاكها عنها وتركها أكثر كسبا لهم من تحـــديثها. ومـــن ثـــم غادروا هذه المناطق، ولكن أكثر السكان بقوا في أماكنهم في حالـــة شديدة من البؤس، وتم تحديد عدد العاطلين عـــام ١٩٣٦ بحـــوالي ٢ مليون في إنجلترا.

كانت مدينة نيوكاسل ــ ابون ــ تـــين Newcastle-upon-tyne بأكملها في حالة بطالة عندما وصلت إليها. فمواقعها البحرية، حيـــث السفن الكبيرة، مهدمة كأنقاض حربية، كما نمت الحشائش مع بعـــض الورود بين قضبان السكك الحديدية المتشابكة. وجاءني انطباع بأنني ازور مقبرة. كانت التعويضات المدفوعة للعاطلين لا تفي إلا بتجنيبهم الموت جوعا مع عائلاتهم. وقمت بتصوير رجال بائسين ضعاف في أسمال بالية، لم يتحركوا منذ عدة أعوام، وذلك فـــي ويتـــون بـــارك Park Witton، في مدينة بيشوب أوكلاند Aukland Bishop، وسجلت عدستي حالات عائلات مكونة من أكثر من ثمان أشخاص يعيـــشون في غرفة واحدة. وكانت وجوه النساء يفتك بها المرض. فلـــم تكـــن

تعرفن كيف يمكنهن دفع الإيجار، أو إطعام عائلاتهن، أو ماذا سيصبح مصير أولادهن، وكن يرددن ذلك بيأس.

في نفس الفترة انفجرت فضيحة سامبسون Simpson: كان الملك إدوارد مغرما بأمريكية مطلقة. وكانت كل الصحافة ضده. والأخلاق الإنجليزية التي مازالت متأثرة بصرامة الزمن الفيكتوري، لم تكن لتقبل أن تصبح مسز سامسون ملكة. وكانت تلك فضيحة فضل الملك إنهائها بالتنازل عن العرش.

وكانت أمريكا بكاملها مستنفرة بعمق، بسبب الموقف الذي اتخذه الرأي العام الإنجليزي. وقد نشرت لايف التحقيق تحت عنوان لا ضرورة له وهو: "ماذا يعرف مواطن إنجليزي عن بلاد في حالة بؤس"، ومع صوري الفوتوغرافية عن البؤس الشعبي، نشرت صورة شغلت صفحة كاملة، للملكة في فستان من الدانتللا، مغطاة بالمجوهرات، يحيط برقبتها عقد من أربع صفوف من اللؤلؤ، تحمل حفيديها على ركبتيها، محاطة بالأميرتين اليزابيث، الملكة الحالية، ومارجريت ـ روز، اللتين بدتا جذابتين في ملابسهن النظيفة. وكان عنف التناقض بين الصور المنشورة كافيا لجعل أي عنوان غير ذي فائدة. وهكذا تم رد الاعتبار لمسز سامبسون في أعين أمريكا الحرة.

هناك مثال آخر يبين كيف يمكن عمل الدعاية من خلال تحقيق، بدون أن نلحظ ذلك. فالتجنيد غير إلزامي في كندا، ولتشجيع

الشباب والشابات على الانضمام للجيش، نفذت حملة دعاية ضخمة في الخمسينات، عن طريق الملصقات، وكانت تدور كلها حول فكرة تطابق أو تشابه الخدمة العسكرية مع السياحة: "انضموا للجيش وسترون بلادا كثيرة". وقامت ويك إند مجازين Magazi weekend، التي تسيطر على شبكة من الصحف الكندية وتطبع عدة ملايين من النسخ، بإرسال أحد أفضل صحفييها إلى أوروبا لعمل تحقيق عن هذا الموضوع، وكلفتني بعمل الصور الفوتوغرافية. وعند وصولنا إلى زويبروكن Zweibrucken بألمانيا، حيث توجد القاعدة الجوية الكندية، نصحني الصحفي بالذهاب إلى عنابر الفتيات المجندات: "انظري إليهن جيدا واختاري أفضل من تمثل الشكل النموذجي للشابة الكندية؛ واحرصي على أن تكون شابة طيبة من عندنا، يستطيع الأباء أن يطابقوها ببناتهم، والأخوة باخوتهم، الخ". وكان اسم الفتاة التي رأيت أنها تجيب على كل المتطلبات، هو سونيا نيكول Nichols Sonia، وكانت بسيطة، مبتسمة وحسنة الطلعة. وذات شعر أشقر وعيون زرقاء. وأصبحت سونيا بطلة للتحقيق الذي ظهر بعد عدة أسابيع في مجلة الويك إند تحت عنوان:"نساء الجو فيما وراء البحار" Airwomen Overseas ذكر فيه الصحفي أن سونيا عمرها عشرون عاما، وهي مولودة في برويك Berwick، ولم تأتها الفرصة لمغادرة مدينتها قبل التحاقها بالقوات الجوية الكندية، وأنها منذ التحاقها

بالجيش زارت مناطق كثيرة في بلدها، وسافرت إلى ألمانيا، وزارت باريس وسويسرا، وأنها قبل انتهاء مدة تجنيدها ستكون قد زارت إيطاليا والدول الاسكندنافية، وهي تتعلم اللغات الأجنبية في القاعدة العسكرية وتلتقي بأهل البلد، وتخرج مع الأصدقاء إلى الريف وأماكن اللهو، وتمارس الرياضة في صالة رياضية حديثة جدا وتقوم بالسباحة في حمام سباحة جميل. والخلاصة أن حياة سونيا، أصبحت جميلة مليئة بتجارب، لم تكن لتمر بها إذا بقيت في كندا.

ظهرت الصور على أكثر من صفحة مع التحقيق. "سونيا تحمل على ذراعيها مولود "السيدة الز جراتز Gratz Else، في منزل الأخيرة"، و"تشرب البيرة في بار خاص بالبيرة Biergarten"، "سونيا بصحبة الأصدقاء"، "سونيا تسبح في حمام السباحة"، "سونيا تلعب كرة السلة"، "سونيا تتنزه في الريف وتتعلم حياة الفلاحين" الخ. وكانت كل هذه الصور بالأبيض والأسود ، فيماعدا واحدة كانت سونيا تتحدث فيها مع جندي شاب وهي جالسة على مقدمة سيارة صغيرة. وكان التعليق على هذه الصورة بسيطا: "مع الجندي بيتر كولليفر Peter Colliver، من مدينة استريت فيل Streetville , الذي يقود السابر جيت Saberjet على الممر ". وكانت الصورة موحية للشباب، بالتأكيد، عن اللقاءات التي يمكن أن يصادفونها في الجيش، وتدفعهم لأحلام يقظة شاعرية.

نتيجة للصور التي التقطتها، بناء على تعليمات الصحفي، أصبح هناك تصور عام بأن حياة الجيش عبارة عن متعة حقيقية. وبالطبع لم أتردد في تصوير سونيا أثناء عملها كسكرتيرة, لكن النشر استبعد هذه المجموعة من الصور. وأظهرت صورة الغلاف الملونة سونيا وهي في ردائها العسكري تؤدي التحية العسكرية، وورائها كخلفية سماء زرقاء. وأصبحت سونيا نجمة الأسبوع في كندا، ووصلتها رسائل كثيرة، وعروض زواج كثيرة. وسجل الجيش أعدادا كبيرة تطلب الانضمام إليه. هذا النوع من التحقيقات الذي يسميه دانييل ج بورستان J. Boorstin Daniel بالتحقيق المزيف، ويدعو سونيا وأمثالها بالنجمة المزيفة، تم تنفيذه بالكامل لهدف محدد [١٥٤].

وعندما نريد أن نجعل من أحد السياسيين مثارا للسخرية ،يكفي أن ننشر صورا مسيئة له. فالشخص الأكثر ذكاءً من الممكن أن يبدو كغبي إذا تم تصويره وفمه مفتوح، أو وهو يغمز بعينه. واليكم مثالا على ذلك: في أكتوبر ١٩٦٩، نشرت النيويورك تايمز، في الملحق الأدبي، تحقيقا مطولا عن كتاب صورة شخصية. الولايات المتحدة U.S.A Self Portrait لدافيد دوجلاس دنكان David Douglas Duncan، أحد أكبر المصورين الأمريكيين. احتوى الألبوم على أكثر من ٣٠٠ صورة، تم تصويرها أثناء مؤتمرات الحزبين السياسيين الكبيرين، وكانا مجتمعين الحزب الجمهوري من جهة

والديمقراطي من جهة أخرى، لانتخاب الرجل الذي سيمثل كل حزب في الانتخابات الرئاسية. كان التحقيق موضحاً بأربع صور لريتشارد نيكسون، مرشح الجمهوريين، وتم اختيار الصور الأكثر إساءة والمأخوذة من الكتاب، فقد كانت النيويورك تايمز معارضة له .

خارج سياق الكتاب، أظهرته الصور كغبي ومنفر، وكان تعليق الناقد هو الآتي: "يوجد في هذا الكتاب دستة صور لريتشارد نيكسون، وهي على حد علمي لم تظهر حتى الآن، مع العلم أن نيكسون ودنكان خدما سويا كملازمين في البحرية أثناء الحرب في جزر سليمان، وأصبحا صديقين بسرعة، ولهذا السبب كان دنكان، وفقط هو، الذي يستطيع مهما كانت الظروف أن يدخل منزل نيكسون في ميامي بيتش، كما كان يمكنه تصويره في أي وقت. من خلال دراسة صوره، عرف المؤرخون الكثير عن نيكسون، أكثر من دراسة أطنان من المراسلات"[١٥٥]. والذي لم يقله الناقد، هو حقيقة أن الصور التي نشرت تم اختيارها عن عمد، فقد كانت مبعثرة في البوم دنكان وسط صور أخرى لنيكسون تظهره في أوضاع مفيدة له. لذا فبإمكاننا إظهار شخص ما لطيفا أو منفرا أو سخيفا حسب الزاوية التي نصوره منها. إن صورة مأخوذة لشارل ديجول من أعلى، تظهر أنفه أكثر استطالة، وصورة مأخوذة من أسفل تظهره بذقن ضخم وبلا

جبهة. لقد أصبح استعمال الصور الفوتوغرافية مشكلة أخلاقية، منذ أن أصبح في الإمكان استخدامها لتغيير الحقائق.

في يونيو ١٩٦٦، نشرت باري ـ ماتش التي كانت تطبع في ذلك الوقت حوالي ١٢٠٠٠٠٠ نسخة، تحقيقا كبيرا على ثماني صفحات، عنوانه: "عند نازيي ١٩٦٦"، وكان متوقعا أن ينجح لليمين المتطرف الألماني (الحزب الوطني الديمقراطية) نجاحا كبيرا في الانتخابات الإقليمية التي كانت ستجرى بعد شهر من هذا التاريخ. وكانت قد مرت عشرون عاما على نهاية الحرب، ولكن الفرنسيين كانوا ما يزالون تحت تأثير ذكرى الفظاظة الألمانية، وكان وجود حزب يجمع على وجه الخصوص من يحنون للرايخ الثالث، يعني تهديدا بالنسبة لهم. وكان هذا الموضوع ملامسا لأمور واقعية كثيرة واعتبرته هيئة التحرير هاما لدرجة الإعلان عنه على صفحة الغلاف.

يبدأ التحقيق بصفحة كاملة ملونة، يظهر بها طفل يضع رباط الساعد ذو الصليب المعقوف، رافعا قدحا من البيرة في اتجاه ثلاثة من الشباب، وعلى الحائط الخلفي، علم نازي كبير. كان التعليق: "حفلة نازية في بافاريا، إنهم يخرجون رفات النازية، وهم يستعيدون النشيد النازي مع شرب البيرة ". وقدمت الصفحات التالية بعض

الصور لسكان وعمدة قرية في بافاريا، كانت تقول أنهم من النازيين القدامى، وهو ما كان من السهل افتراضه بعد هذه الصور، ثم على الصفحات التالية بعض الصور لمؤسس الحزب، وفي الختام صورة "صادمة" أخرى على صفحتين متجاورتين بالأبيض والأسود لمجموعة من الشباب بلباس الصاعقة الألمانية SS، مع التعليق التالي: لدي بيتر بروير Breuer Peter، وهو من ميونخ مجموعة من أربعمائة زي للصاعقة وال...SA، ويحن للرايخ الثالث، وهو يحيي تمثالا نصفيا لهتلر". وبعد بضعة أيام، في إنجلترا، أعادت الديلي اكسبرس EXPRESS Daily، التي تطبع أكثر من أربعة ملايين نسخة، نشر الصورة "الصادمة"، وفي الاتحاد السوفيتي ظهرت الصورة على شاشات التليفزيون وشاهدها حوالي ١٠٠مليون مشاهد. والحقيقة، هي أن هذه الصور كانت مزيفة. حصل عليها أحد محرري باري ــ ماتش عندما قام بتأجير بعض الملابس عند من يدعى بروير، وقد قبل بعض الشباب الألماني الوقوف أمام المصور. معتقدين أنها دعابة. ومجموعة الرجال الذين رفعوا أقداح البيرة كانوا رجال إطفاء بقرية بافارية، حيث دعاهم محرر المجلة الفرنسية للشرب على حسابه، فشربوا في صحة الصداقة الألمانية الفرنسية. وقد احتجت الحكومة الألمانية من خلال الصحافة الألمانية؛ ونشرت

في مقالات عديدة، التفاصيل الحقيقية للخدعة، لكن باري ـ ماتش لم تكذب أبدا ما نشرته، وشاهد ملايين الفرنسيين، والإنجليز والروس هذه الصور معتقدين أنها حقيقية.

في صيف ١٩٧٥، حدثت مشكلة أخرى سببت ضجة كبيرة، فأثناء إضراب في مصانع شوسون Chaussons، نشرت بعض الصحف على الصفحة الأولى، صورا لبعض الرجال مع كلاب حراسة مع تعليق: "رجال شرطة مع كلاب مدربة، داخل المصنع لمهاجمة المضربين"، ثم عرفت الحقيقة بعد مدة، وهي أن الصور لبعض الحراس بمعرض باريس.

أيضا بالإمكان تزوير صورة عن طريق نشر جزء منها، وباستعمال فرشاة ألوان ومقص وبعض الرتوش، نشرت بعض نماذج هذا النوع التزوير، من خلال تحقيق نشر في مجلة فوتو Photo، في يونيو ١٩٧٠، ويتعلق بمصادفة (تزامن الظروف الخاصة) في تشيكوسلوفاكيا. فقد تم رفع صورة الكسندر دوبشك Alexander Dubcek الذي سقط بعد إعادة الاستقرار إلى تشيكوسلوفاكيا، من إحدى الصور. ولم يكن من الممكن أو المنطقي ظهوره بجوار الرئيس سفوبودا Sfooboda وهو يرد على تحيات الجماهير. فقط ما أظهر التزوير هو بلاط الأرضية غير المتصل في الخلفية و البروز

الغريب لأحد المباني. وقد أوضحت المجلة بواسطة الرسم كيف تم تزييف الصورة.

أثناء الحربين العالميتين الأولى والثانية، كانت الصحافة الألمانية وأيضا صحافة الحلفاء تعج بالصور المزيفة. فقد أعطيت الأفضلية في تلك الأثناء للصور المشجعة والمختارة بعناية، فلم يكن العاملون بالرقابة يكتفون فقط بمنع نشر الصور التي يمكن أن تساعد الأعداء، كصور المصانع التي تم إخفاءها، وكذلك صور التحصينات، وأماكن بطاريات المدفعية، ولكنهم كانوا أيضا يمنعون الصور التي تظهر الدمار والآلام التي تسبب فيها الجيش في بلاد الأعداء . كتب جون موريس morris John، الذي كان مسئولا عن صور مجلة لايف بلندن مقالا نشر في هاربرز مجازين Harper`s Magazine في سبتمبر ١٩٧٢ جاء فيه: "كانت وجوه المصابين بإصابات خطيرة ووجوه الموتى من المحظورات، حتى لا تصدم صورهم أقربائهم" ويعد هذا أحد العوامل الرئيسية في معرفة كيف تم تشكيل الرأي العام. وتكون النتيجة في النهاية أن يمتنع المصورون عن تسجيل الهيئة البشعة للحرب التي تسببت فيها جيوشنا عند الأعداء على أفلامهم . وأتذكر هنا التعليق البريء للرقيب البريطاني عندما أردت أن أرسل لـ لايف صور بعض ضحايا الهجمات الجوية

فوق برلين، فقد قال لي: إنها مهمة جدا، يمكنك إرسالها بعد الحرب. ولم يكن ذلك بالطبع تعبيرا عن براءة من الرقيب، ولكنه كان تعبيرا عن موقف تم التفكير فيه جيدا لإبقاء الضمائر في سبات، وحتى لا تفقد الحرب شعبيتها.

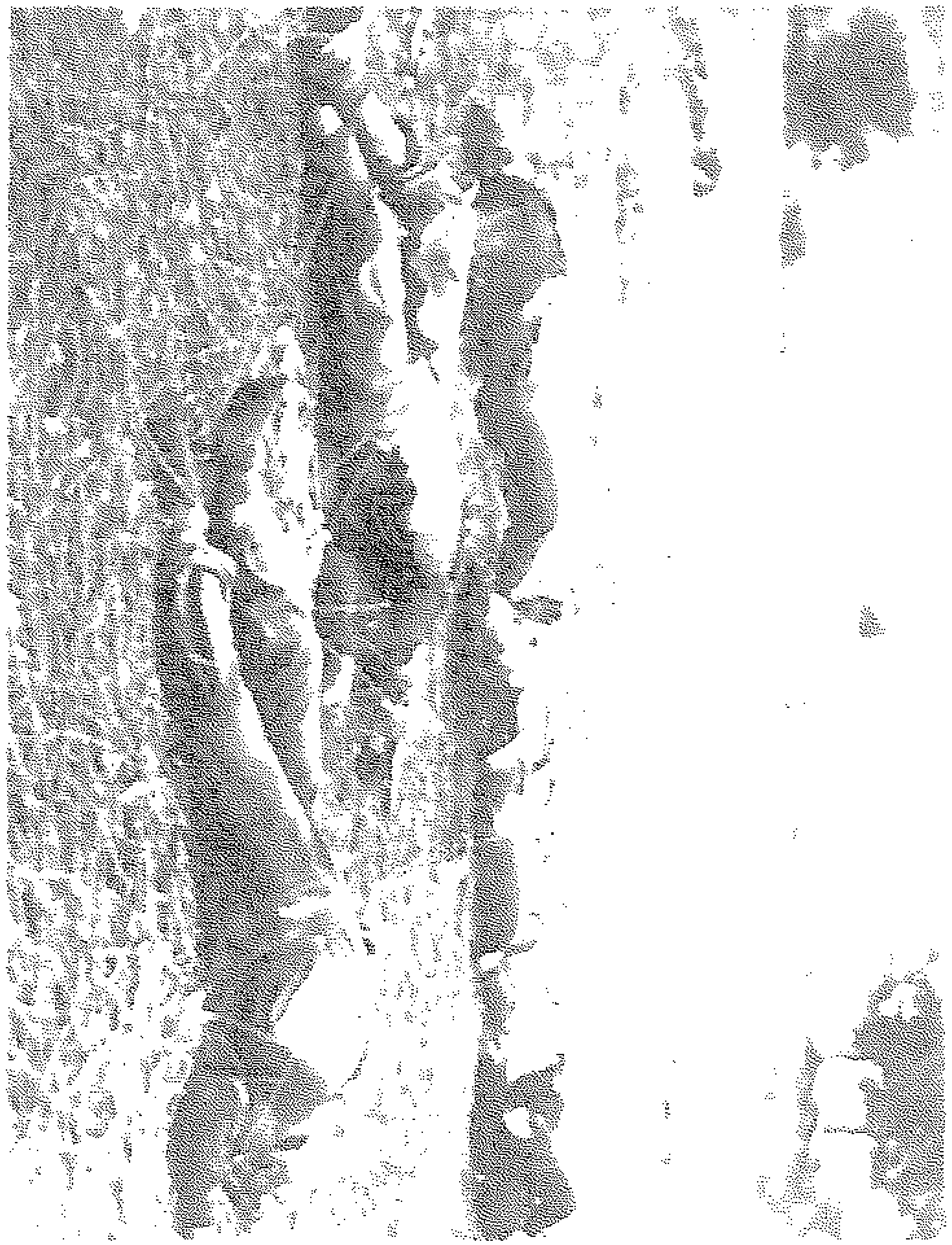
أضف لذلك أن تحزب المصورين أنفسهم كان قويا بدرجة تجعلهم يمارسون الرقابة الذاتية, على نحو يجعلهم يمتنعون عن تصوير المشاهد والأحداث غير مستساغة في بلادهم، وكانت الطريقة النموذجية أثناء الحرب العالمية الثانية هي إظهار كيف أننا نتعامل بأسلوب نظيف في الحرب وأن القنابل التي نقذفها أثناء الغارات الجوية تسقط في وضح النهار. بالطبع من حقنا أن نظهر بعض الألم، بسبب هجماتنا، ولكن بشكل محدود، حتى لا نثير مشاعر الرحمة. وكان الطرف الآخر يسير على نفس النهج. فلا توجد صورة واحدة تظهر هتلر يتفقد غرف الغاز ومعسكرات الاعتقال، ولم يشاهد اليابانيون، البشر الذين تم سحقهم في بيرل هاربور؛ وكل ما شاهدوه هي الصور الجوية لانتصارهم، وبنفس الطريقة قمنا بتصوير عيش الغراب Champignon الجميل الناتج عن تفجير قنبلة هيروشيما (١٥٦).

تتغير هذه الطريقة في التفكير، فقط، عندما تصبح الحرب غير مرغوب فيها بوضوح، وقد كشف جون موريس عن بدء ظهور هذه الحالة العقلية منذ بداية الحرب الكورية: "حيث وجد المصورون

أنفسهم أمام تراجيديا مزدوجة، فمن ناحية كان الجنود الأمريكيون يحاربون في معركة لا يفهمون أسبابها، ومن ناحية أخرى، كان هناك شعب ممزق في حرب يتقاتل فيها الأخوة"[١٥٧] . وقد بلغت هذه الحالة ذروتها مع حرب فيتنام، وتمزق الرأي العام الأمريكي، ولعبت الفوتوغرافيا والتليفزيون أدوارا رئيسية في إيقاظ الضمائر. فلا توجد رقابة في أمريكا، لكن المصورين أنفسهم قاموا بالرقابة الذاتية على عملهم أثناء الحرب العالمية الثانية، لاعتقادهم بأنهم يناضلون من أجل قضية عادلة، ولكن بمرور الأعوام ومع التدمير العنيف لفيتنام بواسطة الطيران الأمريكي، تغير موقف المصورين الموجودين في فيتنام، خاصة لغير الأمريكيين منهم، فلم تكن هناك أسباب منطقية لما يحدث، وقد كانوا أول من رفض الحرب من خلال الصور المؤثرة التي نشرت في المجلات وفي الصحافة، ولم تظهر الألبومات فقط بؤس المدنيين، وإنما أيضا الحالة البائسة للجنود الأمريكيين الذين عانوا الآلام في تلك البلاد، وهو ما جعل الأمريكي يشعر بفظاعة الحرب التي دخلت فيها الحكومة الأمريكية "للهيمنة على المصادر العالمية للكاوتشوك والقصدير وبعض المواد الأولية الاستراتيجية التي توجد في الجنوب الشرقي الأسيوي"[١٥٨].

حرب الكريمى، جانب من المتعة (روچيه فينتون ١٨٥٥)

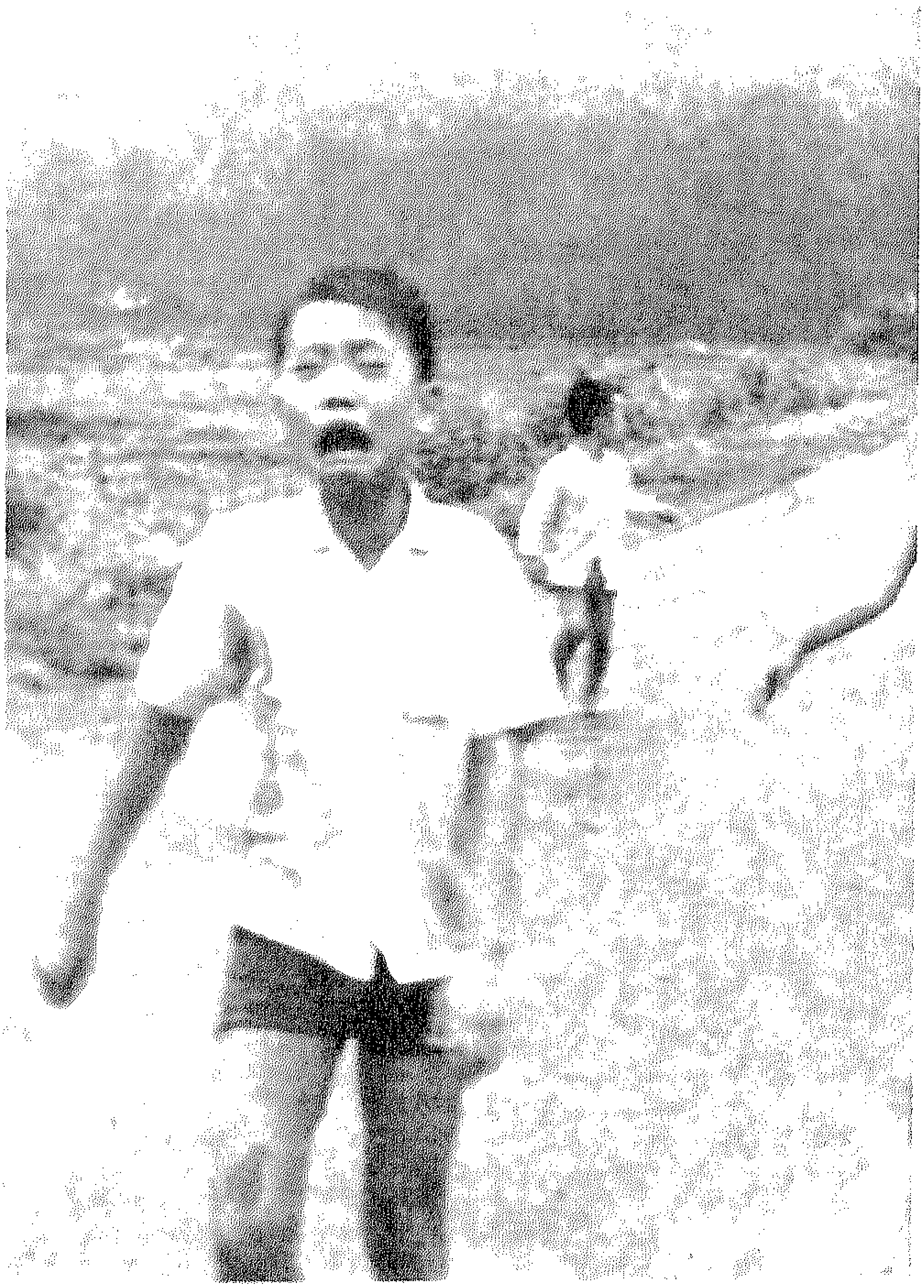
حرب الأنفصال، الحرب الحقيقية
(تيموثى أوسليفان، حيستسبورج



الحيوانات تموت كالبشر
(أ.رسل ١٨٦٣)

فى جيتو فرصوفيا
١٩٤٣

الحرب الأهلية الإسبانية
روبرت كابا ١٩٣٦



حرب ڤيتنام (هويا كونج ١٩٧٢)

الفوتوغرافيا والقانون

مع كل المصاعب التي يواجهها المصورون الصحفيون للحصول على عمل، يتحملون أيضا عبء النضال الدائم للدفاع عن حقوقهم وحقوق استخدام الصورة، أي حق الملكية الفكرية. ويختلف هذا الحق من بلد لآخر، كما لا توجد حقوق ملكية فكرية دولية تحمي بشكل تلقائي حقوق طبع الصورة الفوتوغرافية في العالم بأجمعه.

فالاتفاقية الدولية لحق النشر، التي وافق عليها حتى عام ١٩٧١ اثنان وستون دولة، بالإضافة للاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٣، تضمن فقط تطبيق القانون على الأجانب، ولا يوجد بها أي بند خاص ببلد المصور.

والقانون الصادر في فرنسا عام ١٩٥٧، يساوي الفوتوغرافيا بالأعمال الإبداعية الذهنية، أي الأدبية والفنية، ويحمي حقوقها لمدة خمسين عاماً بعد وفاة صاحبها. يضاف لهذه الأعوام سنوات الحربين العالميتين، وفي بعض الحالات يمكن أن تمتد هذه الحقوق لمدة أطول. وفي أمريكا لا يستطيع المصور أن يتمتع بحماية حقوق الملكية الفكرية إلا إذا ألحق بالصورة الفوتوغرافية علامة حفظ

الحقوق (©) يتبعها اسمه، ويستمر هذا الحق لمدة ثمان وعشرين عاما من تاريخ أول نشر، ويستطيع صاحب هذا الحق أن يطلب مد زمن حق المؤلف لمدة ثمان وعشرين عاما أخرى. وسوف تجري إعادة دراسة هذا القانون قريبا .

ويختلف القانون في ألمانيا الاتحادية، فأي صورة تحصل على حقوق النشر بشكل تلقائي منذ لحظة تصويرها، وفي حالة نشرها تحصل على هذا الحق لمدة خمس وعشرين عاما من تاريخ النشر، وبعد هذا التاريخ، تصبح ملكية عامة .

وينفذ هذا الحق في الاتحاد السوفيتي، طبقا لمرسوم ١٩٧٣، طوال حياة المصور، ثم يستمر هذا الحق لمدة خمس وعشرين عاما بعد وفاته. مع ملاحظة أن قوانين الجمهوريات السوفيتية تسمح بإنقاص هذه المدة، مع الوضع في الإعتبار أن مدة الحماية لا تقل عن عشر سنوات منذ أول نشر، ومعنى ذلك أن الصورة التي يتم اعتبارها ذات فائدة عامة أو فائدة ثقافية، يمكن نشرها بعد عشر سنوات بدون اعتبار لحق المؤلف.

ويمكن مع ذلك القول بأن هناك حالة من الفوضى. فحتى في البلاد التي يحفظ فيها القانون حقوق المؤلف، فإنه يتم تجاهل هذا القانون. ففي فرنسا على سبيل المثال، تقع الفوتوغرافيا تحت حماية القانون ضد أي استعمال سيء، أو استنساخ أ. بيع بدون موافقة

المصور،·ويؤكد القانون بوضوح في المادة ٦: "يتمتع المؤلف بحق احترام اسمه وصفته وملكيته للمؤلف". ولكن عددا كبير من الصحف تغفل وضع اسماء المصورين الذين يتعاملون معها من خارج الدار بشكل منهجي تلقائي. وبعض الصحف تدفع ضعف السعر المطبق كتعويض عن هذا الإغفال. ومع ذلك، فليس حب الظهور هو ما يدفع المصور للإصرار على رؤية اسمه مطبوعا، فإسقاط الاسم يفتح الباب أمام كل طرق التزوير والتقليد الممكنة، خاصة أن تقنيات الطبع تطورت اليوم، بحيث يمكن عمل نسخ من أي عمل. كما أنه في حالة إغفال الاسم لا يشعر المستفيد بأي حتمية لدفع حق المؤلف، مع العلم أن العائد الوحيد للمصور المستقل يأتي من بيع حق المؤلف بالنسبة لصوره.

وهناك عدد كبير من الناشرين والمعلنين الذين يعتبرون أن مساهمة المصور في منشوراتهم من الممكن إهمالها. حتى ولو أصبح استعمال الصورة مهما أكثر فأكثر، وذي جاذبية معتبرة للجمهور. ولفهم هذا الإزدراء من جانب الناشرين، يمكننا اللجوء للعامل النفسي. فقد فقدت الصورة الفوتوغرافية قيمتها، منذ أن أصبح هناك مئات الملايين من هواة التصوير يضغطون على زر اللقط طول الوقت، وحتى لو ظل الفارق في جودة الصورة وقيمتها الفنية كبيرا في أغلب الأحيان فيما بين صورة الهاوي وصورة المحترف.

يضاف لكل هذه المشكلات، تفسير القضاء للقانون حينما يصل الأمر للمحكمة، فعلى سبيل المثال هل يمكن اعتبار تصوير لوحة عمل إبداعيا؟. فقد قام أحد المصورين بنشر صورة فوتوغرافية لإحدى لوحات فنان كبير بموافقة مالكها الذي اشتراها، وحصل المصور على حق المؤلف، لكن ورثة الفنان اعترضوا، وأعلنوا أنه يستحق الحق في اتعاب الصورة فقط، حتى ولو لم تكن اللوحة في ملكيتهم. وقد حكمت المحكمة لصالحهم. إذ أنه يجب التفرقة بين حقوق إعادة الإنتاج وأتعاب إعادة الإنتاج. وهناك وكالات كثيرة تبيع صورا تحت إسم الوكالة وتحصل على حق المؤلف، على الرغم من أن هذه الصور أصبحت منذ زمن بعيد ملكية عامة، وتستفيد من هذا الوضع الوكالات التي تجتهد في البحث عن هذه الصور.

وهناك كثير من الدعاوي القضائية التي رفعها أشخاص تم تصويرهم في الطريق أو في اماكن أخرى عامة، مثل المطاعم، والمسارح، الخ. والواقع أن القانون يحمي حق الفرد. وبالمقابل فإن من ينتمون إلى الشخصيات العامة، لا يستطيعون الاعتراض على نشر صورهم. وينتمي لهذه الفئة كل رجال الدولة والفنانين الكبار، المعروفين جيداً. لكن من هو الذي يقرر أهمية شخصية ما؟. إنه القاضي بالطبع إضافة إلى تفسيره للقانون. وتلك مشاكل يصعب الاجتهاد فيها وتتسبب في تعقيدات كثيرة، وعلى الأخص في تعقيد عمل المصور الصحفي.

رأى المصور روبير دوانو Doisneau Robert إحدى صـــوره تستخدم بشكل مغاير للحقيقة. وكانت الموضوعات الأكثر جاذبية لـــه هي الباريسيين. وكان محباً للتسكع في الطرق والتوقف في البارات. وفي أحد الأيام، في قهوة صغيرة في شارع سين Sein، حيث اعتـــاد مقابلة أصدقائه، لمح فتاة شابة جذابة تشرب كأسا من النبيـــذ علـــى البار، بجوار رجل متقدم في العمر، ينظر إليها بنظرة لطيفة ولكنهـــا تحمل تعبيرا عن الاشتهاء. واستأذن دوانو الاثنين فـــي تـــصويرهما ووافقا. وظهرت الصورة في مجلة لوبوان Point Le، في عدد خاص عن البارات تم توضيحه بصور لدوانو(١٥٩). وكانت الصورة ضـــمن المجموعة التي سلمها للوكالة التي يعمل بها.

عند احتياج الصحف لصور فوتوغرافية لتوضيح مقال، فإنهـــا تلجأ عادة للوكالات. لذا ظهرت نفس الصورة، سالفة الـــذكر، بعـــد مرور بعض الوقت، في جريدة صغيرة يصدرها اتحاد النضال ضـــد الكحوليات، لتوضيح مقال عن التأثير السيئ للكحول. ولم يكن الـــسيد مدرس الموسيقى الذي يظهر في الصورة، ســـعيدا: "لقـــد أظهرتنـــي الصورة كشخص سكران". و أنحى باللائمة على المصور الذي عبر عن أسفه. فهو لا يستطيع أن يراقب الطريقـــة التـــي تـــستعمل بهـــا صوره. لكن القضية تحولت في اتجاه ســـيئ عنـــدما نـــشرت نفـــس الصورة في مجلة من مجلات الفضائح، نقلتها عن مجلـــة لوبـــوان،

بدون الحصول على موافقة المجلة أو الوكالة. وكان التعليق المصاحب لها يقول: "دعارة في الشانزيليزيه Champ-Elysees"، وفي تلك المرة غضب مدرس الموسيقى جدا ورفع قضية أمام المحكمة ضد المجلة والوكالة والمصور. وقد حكمت المحكمة على المجلة بغرامة كبيرة للتزوير، كما حكمت أيضا بتغريم الوكالة التي لم تعط الصورة أصلا للمجلة، وبرأت المصور، حيث اعتبرته المحكمة "فنانا غير مسئول".

وكان للقصة أيضا خاتمة. فقد نشر أحد الصحفيين، وكان مراسلا لجريدة في الميدي (جنوب فرنسا) Midi، مقالا يحكي فيه القصة ويهاجم المصور بقسوة، متهما إياه بأنه ممن يختبئون خلف آلة التصوير لعمل صور فضائحية (باباراتزي)[١٦٠].

ويجري ارتكاب العديد من الأخطاء في الصحافة ودور النشر عند استعمال الصور الفوتوغرافية لتوضيح مقالات لا علاقة لها بالصور المرافقة، وذلك بشكل يومي. وكمثال، طلب مني أحد الناشرين يوما صورة ملونة لفتاة جميلة لاستعمالها كغلاف لأحد كتبه، بدون أن يوضح أي تفاصيل عن الفتاة التي يريد استعمال صورتها. وأرسلت له صورة فتاة مكسيكية جميلة جدا. ولم استغرب كثيرا عندما رأيت الصورة على غلاف كتاب عن الهند. مع أنني أوضحت له جيدا أن الصورة لفتاة مكسيكية.

وقد حدثت منازعات قضائية كثيرة بين مصورين ومستعملين لصورهم. وإليكم بعض الأمثلة، فذات مرة قلد أحد الرسامين صورة ملونة لشارل ديجول نشرتها الباري ماتش ووضعها على قلادات من الذهب. وتم بيع هذه القلادات بأعداد كبيرة في الأسواق. وتم الاعتراف بالتقليد وتعويض المصور بشكل ودي. وحديثا، رأي أحد المصورين في التليفزيون عرضا لألبوم عن الأطفال وكانت الصفحة الأولى عبارة عن رسم، منقول من إحدى صوره. وكان من الواجب الحصول على تصريح من المصور أيضا لنقل الصورة وتصريح آخر لعرضها. وقد تم حل المشكلة وديا في هذه الحالة أيضا. وحدث أن أغفلت مجلة أسبوعية كبيرة بشكل متعمد وضع اسم المصور على صوره في تحقيق صحفي هام، وحكمت له المحكمة العليا في ٧ أبريل ١٩٧٦، معلنة أن وضع اسم المصور مع أسماء مصورين آخرين في نهاية المقال لا يسمح بربط اسمه بصوره بشكل دقيق ومؤكد. وفي حالة أخرى قام منتج سينمائي شهير باستعمال صور لمصورين صحفيين في كليشيهات أحد أفلامه بدون أن يطلب الإذن بذلك وبدون ذكر أسمائهم، وحكمت المحكمة بتاريخ١٣ ديسمبر ١٩٦٨ على المنتج بدفع مبالغ كبيرة للمصورين كتعويض عن الضرر الذي لحق بهم، وذكرت في حيثيات الحكم أن المصورين كأصحاب أي عمل فني يجب احترام أسمائهم ووضعها إما على

الصور أو في مقدمة الفيلم. وفي قضية أخـرى اعترفـت المحكمـة بالضرر الواقع على المؤلف وعلى صاحب العمل، في حالة استعمال الصور الجوية كإعلان بدون ذكر اسم المصور والجهة التي قامـت بطلب الصور. وهناك مصور آخر اتهم إحدي الـصحف باسـتعمال صوره بدون موافقة رسمية منه وبيعها لجرائد أخرى ونشرها بـدون ذكر اسمه، وحكمت المحكمة بتاريخ ١٧ مايو ١٩٦٩ بأن الجريدة لم تتعدي على حقوق المؤلف بالنسبة للمصور فقط وإنما علـى حقوقـه الأدبية أيضا، ولأنه لم يعد في الإمكان إصلاح الخطأ، فقد حكمت له المحكمة بالتعويض.

صحافة الفضائح

بدأت مجلات الفضائح في تحقيق شعبية كبيرة في إيطاليا في الخمسينات، وكانت السبب في ظهور نوع جديد من المصورين هم "البابارازي" Paparazzy. ويستعين هؤلاء المصورون بعدسات مقربة لاختلاس صور الناس في حياتهم اليومية الخاصة، إذ تسمح هذه العدسات بتصوير الأشياء من على مسافات كبيرة، وقد تم تطويرها وتحسينها أثناء الحرب العالمية الثانية للتجسس على الأعداء، واستعملها الجيش الألماني، كمثال على ذلك، لتصوير الشواطيء الإنجليزية. وتطورت هذه العدسات بشكل كبير بفضل أبحاث علوم الفضاء . وقد أظهر المخرج السينمائي الإيطالي فدريكو فلليني Fellini هؤلاء المصورين أثناء عملهم في فيلمه الحياة اللذيذة (الدولشي فيتا) Dolce vita، الذي بين تشوهات مجتمع روماني، فاسق وعاطل عن العمل. وقد انتشرت الصحافة الصفراء، Rogenbogenpress (صحافة قوس قزح) كما سميت في ألمانيا، التي أثارت السخط في كل البلدان الرأسمالية. ولم يكن من الممكن ظهور هذه الصحافة في البلدان الاشتراكية، فقد اعتبرت لا أخلاقية. وفي فرنسا توجد مجلات من هذا النوع، على غرار فرانس ـ ديمانش

dimanche –France، وإيسي باري Ici-Paris، وأسود وابيض Noir et Blanc. وتعتمد هذه المجلات على نشر قصص الحب، والكان كان، وهي في حاجة دائمة للصور التي تدفع فيها غاليا. وتدور مواضيعها في الأغلب حول نجمات السينما، مثل ليز تايلور، وبريجيت باردو، وزازا جابور الخ. وحول رجال الأعمال الأثرياء مثل باتينو Patino ملك القصدير، وأوناسيس Onassis، وحول الأميرات مثل ثريا، والأميرة مارجريت الإنجليزية، وجريس كيلي Kelly Grace زوجة أمير موناكو، وفرح ديبا Diba Farah، والبلاي بوي. وتعيش هذه الأوساط تحت الرقابة الدائمة للباباراتزي الذين يتمركزون أمام منازلهم ليل نهار، وحول الفنادق والملاهي الليلية الشهيرة التي يرتادونها حيث يجدون فرصا أكثر لمفاجأة ضحاياهم. ويعد قراء هذه الصحف بالملايين، أغلبهم من النساء، فمعرفة قصص الحب الخاصة للمشاهير وذوي الثراء تسمح لهو بالحلم وبنسيان وجودهم الذي يكون متواضعا في أغلب الأحوال. كما أن قراءة هذه الصحف، هي أيضا، وسيلة للهروب من الأحقاد التي تنشأ من مصاعب الحياة، وعلي الرغم من أن هؤلاء القراء يريدون معرفة ما يدور في هذه الأوساط إلا أنهم يكنون الكراهية لها.

في كثير من الحالات، يتم التصوير بموافقة أصحاب الصور أنفسهم. وعادة ما يعرف المصور المشهور في هذه الوسط مسبقا بالحدث أو باللقاء أو بالظهور في مكان معين بواسطة الأشخاص

أنفسهم أو وكلاء دعايتهم أو المسئولين الإعلاميين التابعين لهم. ونادرا ما يصل الأمر للقضاء مثل حالة الممثل سامي فراي Samy fray الذي رفع دعوة قضائية على مجلة ايسي باري بسبب مجموعة من الصور أخذت له بدون إذنه ونشرتها المجلة متهمة إياه بأنه وراء تدمير بريجيت باردو.(١٦١). كما اضطرت جاكلين كنيدي عام ١٩٧١ لرفع الأمر للقضاء ضد المصور رونالد إي جاليلا E. Ronald Galella ، حتى تستطيع الهروب منه هي وأطفالها، إذ كانوا هدفا دائم العدسته، وقال ابنها جون ف. كنيدي وكان يبلغ من العمر ١١ سنة للقاضي: "لقد هجم علي المصور ووقف في طريقي وأطلق الوميض أكثر من مرة في وجهي". واضافت أخته كارولين التي كانت حينذاك في الرابعة عشرة من العمر: "إنني لا اشعر بالأمان عندما أراه قريبا مني". ومن ناحيته طالب المصور جاكلين وثلاثة من حراسها الشخصيين بتعويض قدره ١٣٠٠٠٠ دولار بزعم أنهم يقفون في طريق كسب عيشه. وقد أجاب على القاضي قائلا: "إنني لا أريد مضايقتهم، إن ما أريده هو التقاط صور عفوية وليست صورا تم الإعداد لها مسبقا، وهذا ما أسميه طريقتي الباباراتزي لعمل صور فوتوغرافية"(١٦٢). وقد قرر القاضي أن على جاليلا أن يبقى دائما على مسافة لا تقل عن ٤٥ مترا عن السيدة أوناسيس وأولادها.

مرة أخرى عام ١٩٧٢، كانت جاكلين أوناسيس ضحية للباباراتزي، فقد نشرت البلايمن Playmen وهي مجلة جنسية

إيطالية، ١٤ صورة لها، أثارت الاهتمام وبيعت ال٧٥٠,٠٠٠ نسخة في خلال ٢٤ ساعة. فعلى الرغم من كل الاحتياطات التي تم اتخاذها لمنع البابارانزي من الاقتراب من جزيرة العقرب التي يمتلك اوناسيس مساحة شاسعة فيها، ويقوم بحراستها حراس مسلحون وأسطول بحري صغير، نجحت مجموعة من المصورين الذين ارتدوا أردية الغطس، في أخذ صور لجاكلين وهي تأخذ حمام شمس عارية تماما، بواسطة عدسات مقربة. وقد صاحت السيدة تاتيلو Tattilo ناشرة البلايمن فور رؤيتها للصور: "أي جسد جميل هذا، يالها من امرأة جميلة"، وقررت نشر الصور. وفي هذه المرة لم تبذل جاكلين أي مجهود لرفع دعوى، فقد نشرت هذه الصور بعد ذلك في كل صحف الفضائح في العالم كله، فيما عدا البلاي بوي التي رفضتها، وحتى المجلات التي لا علاقة لها بصور الفضائح أو الجنس مثل باري ــ ماتش استغلت الفرصة ونشرت هذه الصور. فمع أنه توجد الآن بكل مجلات الجنس صورا لفتيات جميلات عاريات تماما، إلا أن رؤية زوجة رئيس سابق للولايات المتحدة ــ توفي بشكل مأساوي ــ وهي عارية، تسبب في خلق صدمة وإثارة فضيحة.

كان من الممكن في الثلاثينيات وتحت عنوان "الطبيعية" شراء مجلات مليئة بصور العاريات. وكانت توجد في كل أكشاك الجرائد وإن كان البائع لا يضعها في مكان واضح، إذ كان مجرما طبع

صور عارية في فرنسا إذا رأى القاضي أنها خليعــة. ومنــذ بدايــة الخمسينات ومع بداية الاختفاء البطيء لتابو الجنس، بدأ هــذا النــوع من المجلات في الانتشار. ومجلة البلاي بوي وهي الأكثــر شــهرة، ابتكرها في أمريكا هيوج م. هفن Hugh Hefne .M. وهو ابن واعظ ديني، وكان عمره وقتئذ ٢٧ عاما. ولم يؤرخ العدد الأول الذي صدر في ديسمبر ١٩٥٣ فلم يكن معه أي أمــوال، وكــان قــد اقتــرض ١١٠٠٠ دولارا وصار عليه انتظار بيع العدد الأول حتــى يــستطيع طبع العدد الثاني[١٦٣]. وقد نشر منذ البداية ما يسمى بــالبلاي مــات Playmate (صورة لفتاة عارية تماما). وكانت مارلين مونرو أولــى فتياته الجميلات، وأوحى الجمال الثري لمقاييس جسدها بنموذج صار يتم على أساسه اختيار الفتيات، وكانت مونرو بالنسبة لهفنر النموذج للجنس الطبيعي.

"إذا تحولت الفتيات العاريات اللاتي تــم تــصويرهن طــوال الثمانية عشر عاما، هي عمر المجلة، إلى فتاة واحدة فسيبلغ وزنهــا أحد عشر طنا ونصف وسيصل طولها إلى ١٨١٠٥ سنتيمترا"، كانت هذه عبارة لرئيس التحرير ا. سي. سبكتورســكي A.C. Spectorsky عام ١٩٧١[١٦٤].

توجهت بلاي بوي للرجال فقط وبلغ عدد قرائها عــام ١٩٧٢ حوالي سبع ملايين. وكان نجاحها يعتمد على تداخل طموحين للطبقة

المتوسطة الأمريكية، هما الرغبة في الجنس والرغبة في الصعود الاجتماعي. وإذا تفحصنا بلاي بوي وتتبعنا نصائحها فإننا نتأكد من الترقي الاجتماعي عن طريق الملبس, وكمثال على ذلك، نصحت البلاي بوي في بدايتها قراءها بوضع من ٦ إلى عشر قمصان على الأقل في خزانة ملابسهم: "على فرض تغيير قميص كل يوم، هذه عادة نوصي بها"(١٦٥). وفي خريف ١٩٧١ عرف القراء في الموضة: "أن الجلد مازال ملكا".

وعولجت المشاكل الجنسية في "صالون البلاي بوي (Forum)"، وهو باب خصص لتبادل الأفكار بين القراء وهيئة التحرير، ويشبه أبواب القلوب في المجلات النسائية. ولكن تعطى فيه الإجابات على أساس "فلسفة البلاي بوي".

أي نوع من الرجال هو الذي يقرأ بلاي بوي؟. بناء على استطلاع تم تنفيذه أوائل السبعينات، فإن ٥٠% من القراء تقل أعمارهم عن ٣٥ عاماً ويكسبون اكثر من ١٥٠٠٠ دولار في السنة (٧٥٠٠٠فرنك فرنسي)، ٦٤% منهم متزوجون. والقراء الذين يفضلون قراءتها هم في الأغلب من الرجال الذين يشعرون بالملل في حياتهم الخاصة أو الذين ليس لهم اهتمامات خاصة. وتقوم الجاذبية التي حققتها المجلة في الأساس على التناقض بين الحياة التي تصفها وبين حياة قرائها إذ أن الحياة التي تصفها خيالية بالكامل، وخليطا من

التطلع الاجتماعي والرغبات الجنسية للزبائن (القراء) فهي تقدم لقرائها صور شباب في ملابس أنيقة يتم تصويرهم بجوار سيارات رياضية أو يخوت وغالبا تصاحبهم نظرات إعجاب من فتيات جميلات. يقول أحد الإعلانات المنشورة بها: "نعم، العالم يقول نعم لذهب بنسون أند هيدجز، هل قلت أنت أيضا نعم؟"، وإعلان آخر عن نوع من السجائر، كان عبارة عن صورة ملونة لشاب يتيه بجماله أمام لعبة شطرنج ينظر لعلبة السجائر التي يمسكها بيده، وفتاة شابة تستند إلى كتفه وتتابع نظرته. أو صورة فوتوغرافية تظهر جسدين عاريين متعانقين لشاب وشابة ذات صدر كبير، للإعلان عن نظام موسيقى استريو (عدد يناير ١٩٧٣).

وتقوم جاذبية بلاي بوي قبل كل شيء على الحديث عن الجنس وتوضيح ذلك الموضوع بشكل مكثف بالصور. ضم عدد يناير ١٩٧٣، ٢٦٠ صفحة، ٧٨ صفحة منها إعلانات. وضمن الصور كانت هناك ٤١ صورة لفتيات عاريات، واثنى عشر رسما وكاركاتير جنسي، ومجموعة رسوم للفنان تشارلز براج CHARLES BRAGG امتدت على سبع صفحات تظهر يوم القيامة بشكل جنسي، وصورا فوتوغرافية لعاريات من فيلم ـ معنى الحياة LE SENS DE LA VIE ـ مع وفرة من اللحم العاري والخيال، أضافتهما هيئة التحرير، بالإضافة لمسلسلات جنسية مرسومة. في هذا العدد،

ولمناسبة رأس سنة ١٩٧٣ تم طبع كل صور البلاي مات PLAYMATE للعام السابق. وتحت كل صورة لتلك الفتيات في لباس حواء، صورة لها بالملابس العادية، وتمت الإشارة للأسماء والحالات الاجتماعية والتطلعات والطموحات. ومن العجيب أنه حتى الكنيسة الكاثوليكية استغلت المجلة لدفع الحمية للدين، فقد قام الأب جوزيف لوبو Lupo Joseph بمدينة بيكسفيل بولاية ماريلاند Pikesville Maryland، بوضع إعلان على صفحة كاملة (بسعر ١٠٠٠ دولار) لتعيين شباب "واعين بدورهم الاجتماعي". وكانت النتيجة "مذهلة وغير متوقعة بالمرة". وقد كان من الممكن أن تصدم مجلة مثل البلاى بوي الأمريكي العادي من عشرين عاما، لكن الآن في "مجتمع البلاستيك" الجديد يعتبر هوج هفنر مع والت ديزني "أكبر اثنين بروتستانت صارمين في القرن العشرين"(١٦٦)، ويتم تصنيف بلاي بوي ضمن المجلات ذات الطابع البروتستانتي الأنجلو ساكسوني الأبيض (Anglo Saxon Protestant White) المؤسس لأمريكا. "ماذا قدم هفنر حتى يمكن وضعه في نفس السلة مع ديزني؟"، كان هذا هو التساؤل المذعور للمجلة البروتستانتية الجادة "القرن المسيحي" The Christian Century(١٦٧).

لقد سيطر هوج على أشياء اعتبرها المتزمتون من المتعة ومع ذلك كبتوها، فأوضح أنها شرعية، وصحية ومقبولة، مؤكدا أنها تمثل

الحرية والتعبير عن الذات؛ ففي الماضي كان من الممكن أن نشعر بالذنب لمجرد أن لدينا عضو جنسي؛ واليوم، وبفضل هفنر، أصبحنا نشعر بالذنب إذا لم يكن لدينا. ويمثل هفنر مع ديزني عالما مغلقا وبلا أخطاء، يحكمه خيال آلي وبسيط(١٦٨).

قامت مؤسسة بلاي بوي إنك. Playboy Inc بتأسيس مشروعات كثيرة، من بينها نوادي، وفنادق، ودار نشر، واستثمرت أموالا في شركة للاسطوانات، ومولت أفلاما ، وقامت بغزو أوروبا بواسطة دور نشر للبلاي بوي. ولكن يمكن القول بأنه قبل ذلك ظهرت مجلات نقلت نموذج بلاى بوي على غرار بنتهاوس Penthouse في إنجلترا والتي تصدر أيضا منذ ١٩٧١ وكذلك النسخة الأمريكية في إيطاليا للبلايمن Playmen، ومجلة لوي (هو) Lui في فرنسا. وفي عام ١٩٧١، أي بعد ثمانية عشر عاما من ظهور بلاي بوي، طرح هفنر مليون سهم في البورصة بسعر ٢٥ دولار للسهم الواحد محتفظا لنفسه بسبع ملايين، وتم تقدير ثروته وقتها بحوالي ١٦٤ مليون دولار(١٦٩)، ويعد اليوم بالرغم,من عدم بلوغه سن الخمسين من بين النصف دستة الأولى من أغنياء العالم، والذين يسمون بالمجانين الشخصيين Selfmadmen، الذين يرجع نجاحهم لهم وحدهم، ومع ذلك ففي الأعوام الأخيرة سجل مؤشر أرباح مؤسسة بلاي بوي انك ولأول مرة منذ ظهور المجلة، خسارة بلغت ٥٠%.

وفي مقال نشرته التايم في أغسطس ١٩٧٥، أشارت إلى أنه خلال الستة اشهر الأولى لعام ١٩٧٤ انخفض عدد النسخ المطبوعة من المجلة إلى ٥,٨ مليون وهذه هي أكبر خسارة تم تسجيلها في تاريخ عالم المجلات المصورة، ويرجع جزء من الأسباب إلى الأزمة الاقتصادية، وأيضا إلى نجاح الثورة الجنسية نفسها التي دافعت عنها بلاي بوى بقوة، فما كان مثيرا في المجلة في الماضي اصبح اليوم لعبة قديمة بالمقارنة بما يقدمه منافسوها.

بعد انتهاء الحرب العالمية بقليل، أي عام ١٩٤٦، قتل جندي أمريكي امرأة مومس بعد قضاء الليل معها. وتسببت هذه القضية في ضجة كبيرة، وقد أعلن الأطباء النفسيون وقتها، أن الشاب الأمريكي الذي تربى في وسط التقاليد البروتستانتية المتزمتة ببلاده، قتل المومس للتخلص من مشاعر الذنب. وكانت عبقرية هفنر أنه استشعر بعد عدة سنوات نهاية التابوهات الجنسية في أمريكا. وقد كانت الفوتوغرافيا بالنسبة له وسيلة جيدة للاستغلال من ناحية ولإشباع الرغبات الجنسية لمعاصريه من ناحية أخرى، مع ظهوره هو شخصيا كأكبر أخلاقي في عصره .

لم يتخذ التحرر من التابوهات الجنسية نفس الشكل المتفجر في فرنسا مثلما حدث في البلاد الأنجلوساكسونية التي حكمها التزمت البروتستانتي لعدة قرون. فالفرنسيون لهم سمعة في مسائل الجنس

ولم يكن الفعل الجنسي مستهجنا أبدا في فرنسا. وعلى العكس فإن القانون يدافع بحزم عن الأخلاق البرجوازية، ويمكن أن يكلف عرض مؤخرة عارية الكثير، وقد جرب ذلك المغني ميشيل بولنارف Polnarff Michel.

كان من المفروض أن يغني بولنارف عام ١٩٧٢ في الأوليمبيا Olympya وهو أكبر مسرح في باريس، وقام مع وكيل الدعاية بتنفيذ إعلان يعتمد على صورة فوتوغرافية له بنظارة شمسية، واضعا قبعة نسائية ذات حواف عريضة على رأسه لابسا قميصا من الدانتل وعارضا مؤخرته عارية. وتم تعليق ست آلاف نسخة من الإعلان على حوائط باريس. ضحك نصف الباريسيين على الإعلان واستهجنه النصف الآخر، وكان ممن صدمهم الإعلان أحد لاصقي الإعلانات ويدعى هنري لارفيير Lariviere Henri، وقام بتغطية الإعلان بمربع أبيض واستدعى التليفزيون الفرنسي الذي علق على الإعلان مع ظهوره على الشاشة بأنه مؤذ للشباب. وتم استدعاء بولنارف للمثول أمام القضاء متهما بعرض لوحة إعلانات بها صورة فاحشة. ويستحق الحوار الذي تم بين القاضي وبينه التسجيل وهذا جزء منه:

القاضي: "هل أردت أن تقوم بتأثير إعلاني خاص عن طريق إثارة صدمة البرجوازي الطيب؟"

بولناروف: "على العكس، لقد كانت مزحة، لقد أردت فقط الإضحاك, فهناك كثير من العبوس. (وهي كلمة استعملها رئيس الوزراء ليصف الجو العام الثقيل لتلك الفترة في فرنسا)."

القاضي: "أتعني أنك وجدت علاجا لكل ما يسير بشكل سيىء".

بولناروف: "ولم لا؟ فلا يجب أن تنحصر صورة بلادي في نوافير فرساي والكامومبير (الجبن) Camembert".

القاضي: "أتعتبر نفسك أثرا تاريخيا؟".

بولناروف: "إن انتصارات فرنسا لا ترتبط فقط بالماضي".

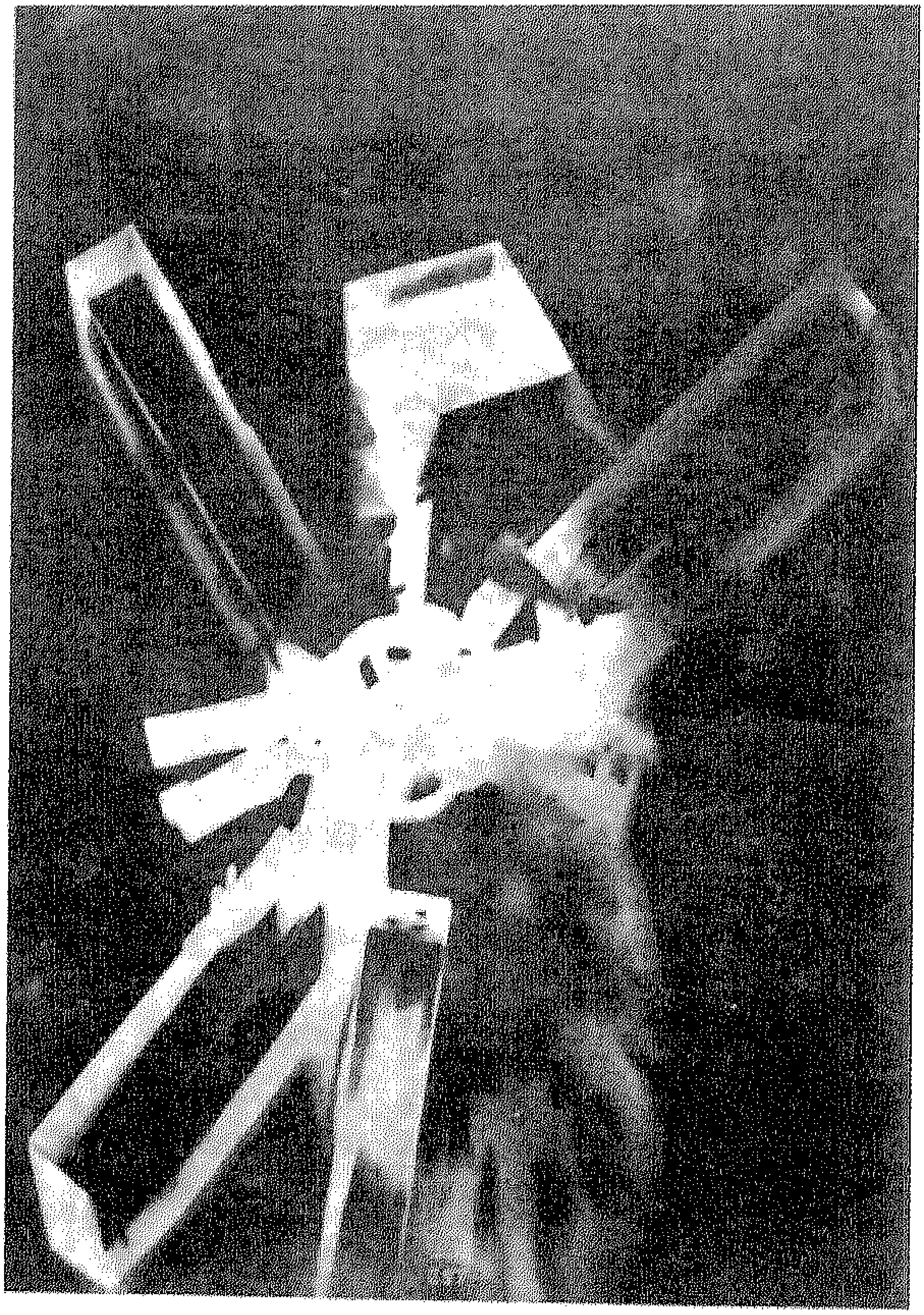
القاضي: "كان إعلانك مؤذيا".

بولناروف: "لم أفكر في ذلك".

القاضي: "ذلك لأنك لا تستطيع رؤية نفسك".

وبعد أسبوعين من المداولات، حكم القاضي على المغني بغرامة قدرها ٦٠,٠٠٠ فرنك (بواقع ١٠ فرنكات لكل إعلان) كما حكم على الشركة التي تطبع اسطواناته بنفس القيمة، وبغرامة قدرها ٣٠,٠٠٠ فرنك على وكيله الصحفي، الذي اقترح فكرة الإعلان، ووصل المجموع إلى ١٥٠,٠٠٠ فرنك وذلك لوضع إعلان به مؤخرة عارية على حوائط باريس[١٧٠]. إن ما صدم القاضي وبعض

الباريسيين، هو أن الإعلان كان بصورة فوتوغرافية، وقد كان من الممكن أن يمر رسم عادي بشكل أكثر سهولة، لكن الواقعية الملازمة للصورة الفوتوغرافية ـــ كانت مؤخرة المغني أكثر بياضا من ساقيه ـــ جعلت تلك الرسالة الإعلانية أكثر عنفاً.



رایو جرام. (مان رای ۱۹۲۲)

الصورة الفوتوغرافية: تعبير فني

تشغل الفوتوغرافيا اليوم عشرات الآلاف من المصورين المحترفين، تبرز أعمال عدد منهم بسبب قيمتها التسجيلية، والحس الفني، والعقلية المجددة. وبإمكاننا تمييز تيارين رئيسيين: المصورون الذين يتعاملون مع الصورة كوسيلة للتعبير، من خلال شعورهم الخاص بمشاكل الزمن الحالي. لكونهم يشعرون بأنهم معنيين بالمشاكل الإنسانية والاجتماعية، وهؤلاء يمكننا أن نعتبرهم من المتطوعين. أما التيار الثاني فهو تيار المصورين الذين يعتبرون الفوتوغرافيا وسيلة للتعبير الفني الخاص. وفي كلا التيارين يوجد المبدعين وكذلك الحرفيون العاديين، لكنهم جميعهم على كل حال هم الورثة الذين أعادوا للفوتوغرافيا قيمتها بعد نصف قرن من الركود، فقد كان أسلافهم من المصورين مرتبطين ومتداخلين مع الحركات الفنية والسياسية للعشرينات. وقد تسببت الحرب العالمية الأولى في انقلابات عميقة، انعكست في الاتجاهات الفنية والسياسية للعشرينات، وتسببت في تكاثر الأفكار الجديدة وفي حركات فنية، متناقضة في أغلب الأحيان، لقد ظهر في أمريكا، كتاب مثل دريزر DRESER

واوبتون شنكلار، وهيمنجواي، وشتاينبك وآخرين، مالوا لواقعية تسجيلية واضحة، تعكس أزمة الضمير لهؤلاء الكتاب في مواجهة الحياة الأمريكية، وقد أدينوا دائما بسبب طابع أعمالهم الفوتوغرافي. ومن جهة أخرى ولد في روسيا فن جديد، كانت له بصمته على السينما مع أفلام إيزنشتين وبودوفكين، كما كتب الكتاب عن الواقع السوفيتي ومجدوا المآثر البطولية. وطبعت صور فوتوغرافية بأحجام ضخمة لتثبيت صورة القادة في العقول. وفي فرنسا جمعت الحركة السوريالية بين الواقع الحقيقي ونبض اللاشعور. وابتدع الفنان مان راي صورا فوتوغرافية بدون آلة تصوير. كان يقوم بعمل الصور عن طريق وضع أشياء على ورق حساس، ثم يعرضه للضوء, ولم تكن هذه التقنية جديدة, وإنما اكتشف مان راي العملية بالصدفة. وقد أعطى لهذا النوع من الصور اسمه وسماها ريوجراف RAYOGRAPHE وكانت بالنسبة له، وبتأثير السوريالية، شكلا من أشكال الكتابة الآلية التي تعتمد على تجميع الأشياء بالصدفة(١٧١).

وفي بداية القرن عندما بدأت الفوتوغرافيا في الظهور في المجلات, كان الناس يقصونها ويلصقونها في الألبومات، وكان ينتج عن ذلك تكوينات آلية، حيث لم تكن الفوتوغرافيا قد أفسدت بعد. كما قام الدادائيون في العشرينيات بعمل قص ولصق عن طريق تجميع قصاصات فوتوغرافية مع رسوم. فقد كان فصل الفوتوغرافيا عن

سياقها بالنسبة لهم وسيلة لمهاجمة الفن التقليدي Conventionel. وفي تصورهم فإنها على العكس تحتفظ بكل دلالاتها في الفوتومونتاج. وكان مخترع هذه الطريقة هو جون هارتفيلد Haeartfield John الذي ولد سنة ١٨٩١ في ألمانيا, وتخصص في الرسم الزيتي، وأثناء الحرب العالمية الأولى أصبح ضد العنف العسكري، وللاعتراض على الدعاية الرسمية ضد البريطانيين قرر تحويل إسمه إلى اسم انجليزي، وتحول هلموت هرزفيلد HERZFELD HELMUT إلى جون هارتفيلد, وتعاون مع الرسام جورج جروز GEORGES GROSZ الذي كان يهاجم المجتمع البرجوازي من خلال رسومه ذات السخرية اللاذعة. وقاما سويا بعمل لوحة من الكولاج هدفها الحرب ضد الحرب, ثم أخرى بعد ذلك ضد جمهورية فيمار WEIMER التي قمعت ثورة نوفمبر ١٩١٠. وبدءا من ١٩٢٠، استعمل هارتفيلد الفوتوغرافيا فقط لرفع القناع عن طريقة رد فعل الطبقة الحاكمة. وقد اخترع الفوتومونتاج وسمى نفسه مونتير MONTEUR مقلدا العمال الذين يلبسون الملابس الخاصة بمهنهم والتي تدعى بالألمانية MONTEURANZUGE وكان يستعمل صورا مختارة بعناية فائقة، لكل صورة معناها ودلالتها الخاصة، لكن بوضع تلك الصور متجاورة تظهر لنا دلالة جديدة للمجموعة مع بعضها، إنها عملية جدلية. وقد ارتبط جون هارتفيلد باليسار المتطرف،

وظهرت أعماله في الفوتومونتاج على أغلفة كتب دار النشر ماليك MALIK في برلين وعلى أفيشات النشرات العمالية. ويكمن تأثير أعماله في بساطة تكويناتها التي تطرح أفكارا مفهومة من الجميع. وقد أصبحت الفوتوغرافية بين يديه سلاحا قويا في الصراع الطبقي(١٧٢).

وكان أول من انتبه للفوتوغرافيا وأول من أدرك ماهية الطرق الجديدة التي ستشقها في الإبداع هو موهولي ناجي MOHOLY-NAGY، في كتابه: "رسم زيتي، وفوتوغرافيا، وسينما" الذي نشر عام ١٩٢٥ من خلال سلسلة أصدرتها مدرسة الباوهاوس BAUHAUS، وقد وصف الطريق الذي ستتخذه الفوتوغرافيا والفن الحديث(١٧٣)، متقدما بأكثر من ثلاثين عاما على زمنه، وحدد في كتابه الحركات الفنية التي ستبدأ وتتفتح فقط في النصف الثاني من القرن العشرين، وستتأكد تصوراته لمضمون ودور الفوتوغرافيا بعد بضع سنوات بواسطة الفيلسوف والتر بنجامين WALTER BENJAMIN في دراسته عن العمل الفني في عصر إنتاجه التقني:

L oeuvre d'art a l'ere de ca reproduction technique

وفي كتابه: تاريخ صغير للفوتوغرافيا:

(١٧٤) HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHY PETITE

ولد موهولي ناجي بالمجر سنة ١٨٩٥. وقــام فــي البدايــة بدراسة القانون، ثم توقف عنه ليتفرغ تمامــا للرســم. وقــد ارتــبط بالحركة الفنية الطليعية ما MA (والتي تعني :اليوم) والتي تتماثــل أهدافها مع أهداف جماعة ــ العقلية الجديدة ــ في فرنسا التي قام لو كوربوزييه من خلالها مع أوزانفان OZENFANT بتوضيح التــأثير المتبادل بين الرسم والنحت وتقنيات الصناعة الحديثة. انتقل موهولي ناجي إلى برلين عام ١٩٢٠، وانضم للحركة الدادائية، وكان في تلك الفترة يقوم بعمل فوتوجرام FOTOGRAMMES بدون آلة تــصوير وبدون أن يعرف بمحاولات مان راي، لكن بالنسبة للأخير فقد كــان يعتبر ذلك نوعا من الكتابة الآلية، أما بالنسبة لموهولي فالتكوين كان أكثر نضجاً. فكل تأثير EFFET محسوب وليس هناك شيء متــروك للصدفة، وكان هدفه هو بناء أشكال بدرجات لونية محددة، تبدأ مــن الأبيض إلى الأسود مرورا بكل درجات الرمادي. وقــام بعمــل أول معرض للوحاته التجريبية ولوحات الفوتــوجرام عــام ١٩٢٢ فــي جاليري للطليعة اسمه درسترن STURN DER ببرلين، وعندما زار والتر جروبيس مؤسس الباوهاوس المعرض دعاه للتدريس بمدرسته الرسمية في فيمار ثم أصبح أستاذا بالباوهاوس بدءا من ربيع ١٩٢٣ مع بول كلي KLEE PAUL وجوهانز ايــتن ITTEN JOHANNES واوسكار شليمر SCHLEMMER OSKAR، وفنانين آخــرين، وقــد

تداخلت أفكاره وتفاعلت مع فكر المدرسة التي كان لها تأثيرا ملموسا على الفن الحديث.

كان موهولي ناجي رساما، ونحاتا، وسينمائيا ومصورا فوتوغرافيا، يهتم على وجه الخصوص بمشاكل الضوء والألوان. وقام بعمل أفلام تجريبية أكثرها شهرة يحمل عنوانا ذي مغزى هو "عرض للضوء، أسود، ابيض، رمادي". وبعد وصول النازي عام ١٩٣٣ هاجر إلى أمستردام ثم إلى لندن حيث واصل تجاربه مع الفيلم الملون، وقام بتنفيذ أفيشات وأفلام تسجيلية، ثم بدأ في تجربة البليكسي جلاس PLEXIGLAS في رسوم ذات ثلاث أبعاد دعاها أساليب نظم الفراغ l'espace modulateurs de. وعرض عليه عام ١٩٣٧ ادارة باوهاوس جديدة في شيكاغو. وكان له تأثيرا ملموسا على الحركة الفنية الأمريكية، وقد ظلت تجاربه مع الضوء شاغله الأكبر، وقد توفي موهولي ناجي في شيكاغو باللوكيميا عن عمر يناهز الواحد وخمسين عام.

بعد قرن من المناقشات والجدل لتقرير إذا كانت الفوتوغرافيا فنا أم لا وضعها موهولي في مكانها الحقيقي: "النزاع القديم بين الفنانين والمصورين الفوتوغرافيين، لتقرير إذا كانت الفوتوغرافية تنتمي للفن، يمثل إشكالية خاطئة، فالمسألة لا تعني استبدال الرسم بالفوتوغرافيا، وإنما توضيح العلاقة بين الفوتوغرافيا والرسم الزيتي

وتوضيح أن تطور الوسائل التقنية, التي انبثقت من الثورة الصناعية، أسهم ماديا في نشوء أشكال تعبير جديدة في الإبداع البصري(١٧٥). فحتى ذلك الوقت كانت شروح الفوتوغرافيا متأثرة بالمضامين الجمالية والفلسفية الخاصة بالرسم الزيتي. إن الأمر يعني في الأساس معرفة القوانين الخاصة بالفوتوغرافيا، فيجب النظر للضوء كمدع للأشكال ويجب الحكم على الفوتوغرافيا والسينما من هذه الزاوية، إن الفوتوغرافيا تفتح منظور رؤية جديدة لم تكن معروفة حتى الآن.

في كتابه الرؤية الجديدة(١٧٦)، الذي ظهر عام ١٩٢٩، شرح موهولي نظريته عن الضوء، واكتشافه رؤية ومناظير جديدة عن الفراغ تلائم تقنيات الآلات الحديثة. "إن الفوتوغرافيا تنتج قوانينها الخاصة ولا تعتمد على آراء نقاد الفن، ستصبح قوانينها الخاصة هي المقياس الوحيد الصحيح لقيمها المستقبلية، إن الأكثر أهمية هو مشاركتنا في تجارب جديدة عن الفراغ. لقد امتلكت الإنسانية بفضل الفوتوغرافيا القدرة على رؤية محيطها ووجودها بعيون جديدة. وتقع على المصور الفوتوغرافي مسئولية اجتماعية جديدة، فعليه أن يعمل بالوسائل التقنية التي يمتلكها. هذا العمل هو الإنتاج الحقيقي لأحداث كل الأيام بدون تشويه أو تزوير. لا يجب قياس قيمة الفوتوغرافيا من وجهة نظر جمالية فقط، وإنما بالقيمة الإنسانية والاجتماعية لعرضها البصري. والفوتوغرافيا ليست وسيلة لاكتشاف الواقع فقط، فالطبيعة

المرئية بآلة التصوير تختلف عن الطبيعة المرئية بالعين الإنسانية، فآلة التصوير تؤثر على طريقة رؤيتنا وتبدع الرؤية الجديدة"[١٧٧].

ألهمت أفكار موهولي ناجي بشكل كبير نقادا مثل مكلوهان Luhan Mc بالإضافة لجيلين من المصورين تأثروا به، حتى ولو لم يعرفوا اسمه، كما تداخلت اكتشافات فرويد مع عاداتنا في الحكم على ردود الأفعال الإنسانية، فتفسير الحركات الناقصة يبدو لنا طبيعيا اليوم، وبالمثل فإن أفكار موهولي ناجي أصبحت لا تنفصل عن طريقتنا في الرؤية. وقد تعامل معاصروه مع رؤيته الجديدة كيوتوبيا، والآن فإن لغته وأفكاره اصبحت معتادة ويتم الاقتداء بها في الفن الحديث.

لم يعد هناك أحد يناقش أو يرفض إعطاء مكان للفوتوغرافيا بين الفنون، كفن الحفر مثلا، فقد أثبت موهولي وكان على حق، أن الصورة الفوتوغرافية لها جمالياتها الخاصة بها، وكان السبب الرئيسي لانحدار الفوتوغرافيا في أواخر القرن الماضي، هو خطأ المصورين في محاولاتهم تقليد الرسم الزيتي.

لقد صرنا نساهم اليوم من خلال الرسم الزيتي في حركة معاكسة تجتهد في إبداع الفن باستخدام الوسائل التقنية للفوتوغرافيا. ولا يعني الأمر لصق صورة فوتوغرافية وسط لوحة زيتية كما فعل التكعيبيون والسورياليون. وإنما الرسم بواسطة عين تشبه عين آلة

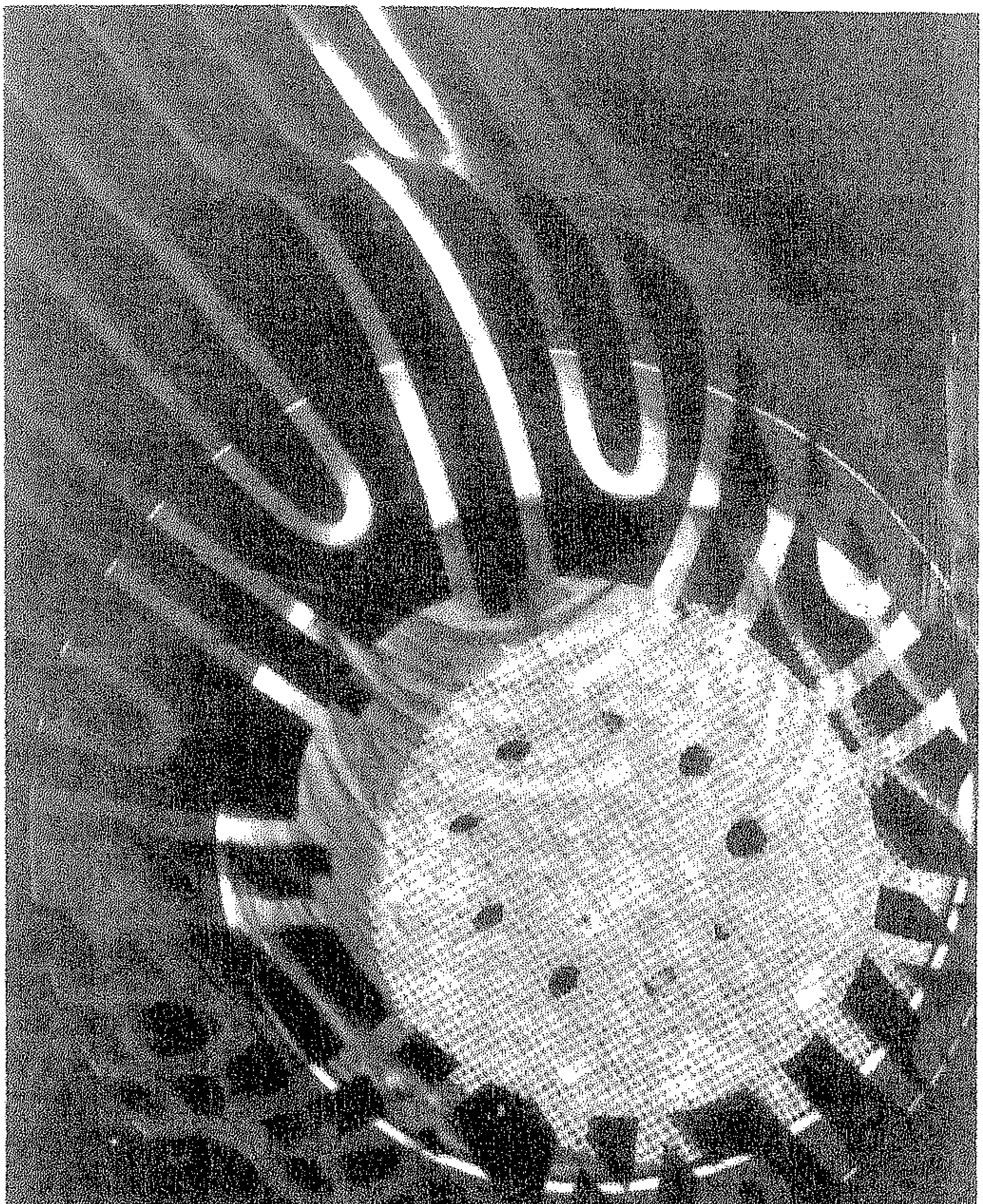
التصوير. وليس من المستغرب أن الجمهور تعامل مع هذه الرسوم كنسخ لصور فوتوغرافية، ولا توجد أي صلة بين هذه المدرسة وبين أصحاب الفن الدلالي، الذين استعملوا الفوتوغرافيا كوسيلة تعبير ولكن بوسائل وأهداف مختلفة تماما. لقد استعمل رسامو اللوحات الزيتية الصورة الفوتوغرافية منذ البداية كوسيلة تسجيلية، ولكنها المرة الأولى التي نرى فيها رسامين ينتحلون عين آلة التصوير، ويمكننا أن نؤكد أيضا أنه بفضل هذه المدرسة التي بدأت بواقعية مفرطة، فإن الفوتوغرافيا استفادت فائدة كبيرة.

من الضروري دائما الرجوع قليلا إلى الوراء حتى نستطيع أن نميز المواهب الحقيقية بين الأعداد الكبيرة من فناني كل جيل، لقد انتظر مصورو العشرينات والثلاثينات الكبار عشرين عاما حتى يتم الاعتراف بهم، وقد استعادت الفوتوغرافيا اعتبارها كتجربة فنية معترف بها بفضل موهبتهم الحقيقية. لقد جاءوا من التحقيق المصور أو من حركة تسمى "الموضوعية الجديدة"، واعتمدت طرقهم المختلفة في تقديم محيطهم على تجاربهم، فبالنسبة للذين عاشوا في أوروبا، الذين شعروا بالأزمات الاجتماعية، وبالحرب الأهلية في أسبانيا وبالتخريب الذي أحدثته الحرب العالمية الأخيرة، فإن موضوعاتهم كانت موجودة أمامهم بالشارع. أما بالنسبة لمن عاشوا في أمريكا، وبالرغم من مرور الأخيرة بأزمة اقتصادية، فقد كانت لهم طريقتهم التي اعتمدت على تأمل المشاعر الداخلية. واليوم، تعتبر أعمال هؤلاء المصورين من كلاسيكيات الفوتوغرافيا الحديثة.

بدءا منذ الستينيات ظهر جيل جديد مكن المصورين من البحث عن طريق جديد، من خلال التعبير عبر تتابع صور متجاورة، صور تستدعي ذكريات شخصية, وترتبط بالمشاكل المتعددة للعالم المعاصر. وستظل الفوتوغرافيا دائما عملا تسجيليا، ويظل ما يشغل هذه الموجة الجديدة هو ما يظهر بالفعل حيوية الفوتوغرافيا.

في الوقت الحالي، فإن آلاف الرسامين، وعلى الرغم من كل الأعمال الفنية الكبيرة، يفكرون في إبداع أشكال فنية جديدة، وهم على حق في ذلك. ويوجد أيضا آلاف المصورون الفوتوغرافيين، وبينهم عدد كبير يطمح في اكتشاف طرق إبداعية جديدة، وهم أيضاً على حق.

دخلت الفوتوغرافيا اليوم إلى المتاحف بموافقة الذين يمتهنون المحافظة على قيمة الفن، وعلقت على حوائطها, مسترجعة هالتها القدسية والتي كانت قد فقدتها كإبداع فني، وفي الواقع فإن ما يعطيها قيمتها، هو أنها أصبحت وسيلة للتعبير لمئات الملايين من الهواة، أي للجيل البصري.



فوتوجرام، موهولی ناجی ۱۹۲۲

هواة التصوير الفوتوغرافى

تواجد هواة الآلة الفوتوغرافية منذ بداياتها، لكن، في عام ١٨٨٨ أي عندما أخرج جورج ايستمان أول كوداك للسوق، منذ ذلك التاريخ بدأت فوتوغرافيا الهواة في الانطلاق. كان سعر الكوداك ٢٥ دولارا وبها فيلم يسمح بالتقاط ١٠٠صورة. وعند انتهاء الفيلم ترسل آلة التصوير للمصنع في روشستر Rochester، حيث يتم تحميض الفيلم وطبع عينات، ثم تعبأ آلة التصوير بفيلم جديد ويعاد إرسالها لمالكها. كانت التكلفة الإجمالية لذلك حوالي ١٠ دولارات(١٧٨). كما ظهرت منذ ذلك الوقت أنواع كثيرة من آلات التصوير في أمريكا وأوروبا، لكن خلال الأعوام الماضية تطورت آلات التصوير والأفلام بشكل ثوري. وقد كانت شركة كوداك الأولى في استشعار إمكانيات السوق الكبير.

جعلت الأسعار منذ بضع عشرات السنين من الفوتوغرافيا امتيازا للطبقة المحدودة الغنية، ولكن اليوم، وبفضل أوقات الإجازة المدفوعة وتقدم المواصلات والاتصالات، يتنقل ملايين الأشخاص في

العالم كل عام. وفي مجتمع الوفرة لم تعد السيارة والطائرة وسائل نقل ترفيهية. ففي عام ١٩٨١ قام حوالي ٢٢٠ مليون سائح بالسفر في كل أنحاء العالم, وغزوا العواصم الكبيرة, والمواقع الأثرية, وشواطيء البحار والمحيطات, والغابات والجبال. "عشرون بلدا في عشرين يوما" كان هذا هو الإعلان الذي نشرته وكالة سياحة كبيرة تبيع رحلات جماعية. وصرنا نسافر كالطيور المهجرة في مجموعات كبيرة، ففي شهور الصيف تقف الحافلات أمام المباني الأثرية، يزورها السياح بخطوات سريعة, يتكلمون كل اللغات ولا يعرفون بعضهم, ولكن يجمعهم شيء واحد هو إنهم يحملون جميعا آلات تصوير. وعادة يتم عمل حساب كل شيء في الرحلات المنظمة فالحافلات تقف في أماكن معينة، أي أماكن تم تحديدها مسبقاً, حيث يمكن التقاط الصور، سواء لكنيسة نوتردام في باريس Notre-Dame، أو لجبل الزيتون في القدس، أو للأهرامات في مصر ..... وفي الغد ستكون هناك مواقع أثرية أخرى، وبلاد أخرى. لقد أصبح السائح شيئا نتولى نقله وهو يعاني، فلطاقة الجسم البشري حدود، ومن ناحية أخرى لا يستطيع السائح امتصاص كل الانطباعات الجديدة بدون الخلط فيما بينها، وقد وجدت الفوتوغرافية الحل لتلك المشكلات التي لم تعد هامة، فبمجرد العودة سيتم تحميض الأفلام وطبع الصور، وسنبدأ في تذكر الأماكن التي زرناها، كما لم تعد هناك ضرورة

للنظر فآلة التصوير ترى بالنيابة عنك. لقد تواجد اليوم فيالق من الهواة، ساعدوا في ازدهار صناعات الفوتوغرافيا، بالرغم من تباطؤ نموها، بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية التي بدأت عام ١٩٧٤، أي مع أول رفع لسعر البترول. بناء على تقرير وولفمان لعام ١٩٨٢ عن صناعات التصوير الفوتوغرافي، فقد قام الهواة الأمريكيون عام ١٩٨٠ بالتقاط ١٠ مليار و٧٥٠ مليون صورة بالألوان، وتم تقدير رقم الأعمال الإجمالي بـ ١٤,٥٤٢,٠٠٠,٠٠٠ مقارنا ب ١,٢٨٨,٤٠٠,٠٠٠ عام١٩٧٩ و كان التضخم وراء هذا الرقم القياسي. وتشغل الفوتوغرافيا المركز الرابع في أنشطة ملء الفراغ بعد الهاي فاي Hi-Fi، والصيد والتخييم. وبين عام ١٩٦٠ و١٩٨٠ تضاعف ما يصرفه الأمريكيون على الفوتوغرافية ١٢٠ مرة.

في فرنسا كانت كل ناد أو مركز ثقافي عام ١٩٨١ لديه آلة تصوير واحدة على الأقل، ويفضل الهواة اليوم الآلات الأتوماتيكية ذات الأحجام الصغيرة.

وفي الوقت الحالي، تسيطر شركة ايستمان كوادك بروستر على ٧٠ % من سوق الأفلام. والإمكانيات الملحوظة في إبداع منتجات جديدة، هي التي تحرك كرة الثلج التي تتكون من الهواة وبالتالي تضاعف عددهم. واليوم يمكننا القول بأن الفوتوغرافية أصبحت فنا شعبيا، وأن المؤسسات الصناعية الفوتوغرافية الكبيرة أصبحت تضاعف من أبحاثها حتى تحقق المزيد من الأرباح.

أنتجت كوداك في بداية الأمر آلة التصوير براونـــي Brownie عام ١٩٠٠، ثم أبدعت البراوني هوكيز Hawkys Brownie، ثم الآلة الفورية المسماة الأنستماتيك Instmatic عام ١٩٦٣، ثـم أنـستماتيك الجيب عام ١٩٧٣، التي حققت نجاحا كبيرا، ثم أخرجت عام ١٩٨٢ سلسلة جديدة من آلات التصوير الاسطوانية Disk، الأكثر اتقانا مـن أربع طرز مقاساتها لا تتعدى ٨ سم × ١٣,٥ سم وبسمك ٣ سم، وقد تم استبدال الفيلم العادي باسطوانة في هذه المجموعة الجديـدة. وقـد باعت الشركة حوالي ٨ مليون آلة تصوير في سـنة ظهـور هـذه المجموعة الجديدة. أما بالنسبة لفيلم الهواة الملون، فلم يظهر إلا عـام ١٩٧٧، عندما باعت كـوداك للمـرة الأولـى الفـيلم كـوداكروم Kodachrom وأجفا الفيلم Agfacolor.

في البداية، لم يتعامل كثير من الهواة مع هذه الأفـلام بـسبب ارتفاع سعرها مقارنة بالفيلم الأبيض والأسود, كما كانت افلام سلايد ايجابية Diapositifs Slides، كما كانت عملية إعادة طبع صور على ورق ملون من تلك الأفلام تتكلف أسعارا غير مقدور عليها، ولا يتم طبعها إلا في إنجلترا وأمريكا، حتى المصورين المحترفين اسـتعملوا الأبيض والأسود إلا في حالات نادرة، فأغلب المجـلات فـي ذلـك الوقت لم تكن تمتلك الآلات اللازمة لطباعتها. فقـط بعـد الحـرب العالمية الثانية، أي في أواخر الأربعينات، عندما بدأت المجلات فـي

طبع صفحات ملونة بانتظام، وقد أثارت هذه الصور اهتمام الجمهور. وقد باعت كوداك عام ١٩٤٩ في أمريكا وعام ١٩٥٢ في فرنسا أول فيلم ملون سالب، الكوداكلر Kodacolor الذي يمكن الحصول منه على صور موجبة مقبولة، ومنذ ذلك التاريخ بدأت انطلاقة الصورة الملونة.

أعلنت كوداك في الأسبوع الأول من أكتوبر ١٩٨٢ عن آخر إنجازاتها وهو الفيلم الملون ذي الحساسية العالية ١٠٠٠ ASA وهي حساسية تزيد بمقدار مرتين ونصف عن أحسن فيلم ملون عرف حتى ذلك الوقت مما سمح للكثيرين بالاستغناء عن الفلاش، وبالطبع كان سعره أغلى من الأفلام الأخرى الموجودة بالسوق، ومنذ ذلك الإعلان ونتيجة له ارتفعت أسهم كوداك كالسهم في بورصة نيويورك. وتتميز كوداك بأنها تجمع تحت نفس الإدارة مجالات الكيمياء، والبصريات والألكترونيات، وتكمن قوتها في استثمارها لمبالغ ضخمة على البحث العلمي، فهي تنفق يوميا حوالي ٢ مليون دولار، أي ثلاث أضعاف شركات التصنيع الفوتوغرافي الأخرى.

أصبحت كوداك بفضل هذا الفيلم الجديد وآلة التصوير الاسطوانية على رأس الصناعات الفوتوغرافية في العالم أجمع، ومن الجدير بالذكر أن اليابانيين خلال العشر سنوات الأخيرة جاءوا في الصف الأول. وحديثا أنتجت شركة سوني آلة تصوير سميت مافيكا،

وقدمتها للصحافة في نيويورك في صيف ١٩٨٢، وتقوم هذه آلالة بالتقاط الصور بدون فيلم، حيث تظهر الصور على آلة تصوير فيديو تقوم بنقلها لشاشة تليفزيونية، وقد بدأ بيع الآلة الجديدة عام ١٩٨٣. وقامت كوداك بانتاج آلة تصوير الكترونية مشابهة عندما وجدت منافسة في المجال الذي تحقق فيه القدر الأكبر من الأرباح، وهو فيلم التصوير، وكانت فرصتها الوحيدة في المنافسة هي أن تبيعه بسعر أقل من اليابانيين. وعلى العموم فإن نجاح هذه الآلات سيتحدد في المستقبل. وأخيرا فإن أهم طموحات شركة كوداك، هو فتح سوق الصين. والمستقبل ليس ببعيد، حيث سنرى عند ذلك ٨٠٠ مليون صيني يحملون الآلة الأنستماتيك أو الآلة الأسطوانية بدلا من الكتاب الأحمر.

عملاق أمريكي آخر هو شركة بولارويد Polaroid. فبعد ثلاثة اشهر من إعلان شركة كوداك، من خلال حملة إعلامية ضخمة، عن ظهور الإنستماتيك الجديدة والتي سميت إنستماتيك ٢٠. أثارت شركة بولارويد ضجة عن طريق إعلانها هي أيضا عن آلة تصوير جديدة للجيب SX-70. وقد أخرجت بولارويد عام ١٩٧٨ ال SX-70 سونار ذات القدرة على ضبط المسافة آليا، وهي طريقة تسمح للمصور بالتفرغ بالكامل لضبط تكوين الصورة. ويعتمد النظام الجديد على قياس المسافة بواسطة صدى الصوت "سونار، ألتراسونار"، وقد

باعت الشركة من هذا المنتج الجديد ما قيمتــه بليــون و ٤٠٠ مليــون دولار. وقد روي أن أحد الأشخاص اشترى بعض أسهم بولارويد عــام ١٩٣٨، ووجد نفسه عام ١٩٧٢ يمتلك ٣٥٧٥٠٠٠ دولارا [١٧٩].

وتعد الــشركتان كــوداك وبولارويــد عملاقــي الــصناعة الفوتوغرافية الأمريكية والمنافسة بينهما حادة. وبعــد ســنوات مــن الأزمة, كسبت بولارويد قضيتها ضد كوداك، التي كــان عليهــا أن تسحب من الأسواق آلات التصوير التي أنتجتها مقلدة النظام SX-70 لبولارويد. وقد كان عليهما مشتركتين مواجهة منافسة أكثر خطورة، أي منافسة منتجي آلات التصوير اليابانيون. فقد دخلت اليابان بقــوة في سوق آلات التصوير الفوتوغرافية والسينما منذ نهايــة الحــرب العالمية، وفي أقل من خمسة عشر عاما حققت صــناعة التــصوير اليابانية المركز العالمي الأول.

تتصارع كل هذه الشركات كي تحافظ على قدراتها التنافــسية بالنسبة للأسعار، كما تقوم دائما بتحسين منتجاتها لتجنــب الخــسارة. أيضا تشترك هذه الشركات عن طريــق الانــدماج فــي مؤســسات صناعية كبيرة، حيث يبتلع الكبار الصغار، وعندما ارتفعــت أســعار اليد العاملة في اليابان، ومع توجه مصنعي العالم أجمع بإنشاء مصانع جديدة في الخارج حيث اليد العاملة الرخيصة، فعل اليابانيون نفــس الشئ، فأنشأوا مصانع في سنغافورة وهونج كــونج. وحتــى الآن لا

يمكن منافسة أسعار الشركات اليابانية، وإن كانت المنافسة الصينية قد بدأت تظهر في الأفق. لقد بدأ اليابانيون بتقليد آلات التصوير الألمانية، والآن يقوم الصينيون بتقليد الآلات اليابانية. إذ قام مصنع صيني مؤخرا بعمل نسخة مقلدة بدقة من المينولتا SRT-101 MINOLTA، وقد بيعت بسعر لا يمكن منافسته على الإطلاق.

وهواة التصوير اليابانيون يعدون الآن بالفيالق، ويشترون الآلات الأكثر تعقيداً لرخص أسعارها التي تلائم إمكانيات الجميع تقريباً.

وتتميز آلات التصوير الإلكترونية بأنها أكثر دقة، كما يمكن لطفل تعلم طريقة استعمالها في بضع دقائق، فكل شيء فيها يتم ضبطه آلياً. ومن وجهة نظر تقنية أصبح من الصعب لأي شخص أن يفسد الصورة، وهذا أحد أسباب الجاذبية الضخمة التي تتمتع بها الصورة الفوتوغرافية لدى الجميع، وهناك سبب آخر، وهو وصول الحال بالإنسان إلى حياة مملة لا تسمح له إلا بأقل القليل من المبادرة، ففي زمن العمل الحرفي كان يمكنه إشباع رغبته في التعبير عن شخصيته وطموحاته؛ واليوم تم اختزاله إلى مجرد ترس في آلة مجتمع تزداد آليته أكثر فأكثر، ويعطيه التقاط الصور وهم إشباع رغبته في الإبداع، وهذا أحد أسباب انجذاب أعداد كبيرة من البشر للتصوير الفوتوغرافي وحصوله علي هذه الدرجة من الشعبية،

وهناك أعداد كبيرة من نوادي التصوير في كل بلاد العالم تقريبا، كما تعد مجلات الفوتوغرافيا بالمئات. ويمكن القول بأن المجتمع التقني في أمريكا هو الأكثر تقدما، لذا بدأت هناك في أواخر الخمسينات انطلاقة حركة بين الهواة الأكثر تقدما، حيث بدوأ في شراء الآلات الأكثر إتقانا، مثل اللايكا Leica، والنيكون Nikon، وأيضا الهسلبلاد Hasselblad، واللينهوف، كما أن الجنود العائدين من حرب فيتنام أحضروا معهم آلات التصوير اليابانية التي اشتروها بأسعار رخيصة من آسيا.

تم تحويل المخازن الصغيرة، المطابخ والحمامات إلى غرف مظلمة، أي معامل للطبع ممتلئة بأدوات غالية. وصارت تفتتح في أمريكا في كل المدن الكبيرة صالات عرض متخصصة في التصوير الفوتوغرافي. ففي عام ١٩٣٨ كان بنيويورك ٣٠ صالة عرض، وقد وصل العدد عام ١٩٧٩ إلى ١١٧ صالة عرض تقوم بتنظيم المعارض وبيع الصور للجمهور. ,حتى ذلك الوقت، كان اهتمام هواة جمع الصور ينحصر فقط في أعمال مصوري القرن التاسع عشر. وقد بدأ الآن الاهتمام بالمصورين المعاصرين أيضاً, خاصة بين شباب هواة جمع الصور الذين يتواصل عددهم في الازدياد، فالأعمال الفنية تباع بأسعار عالية وليس بمقدورهم جمعها، وذلك على العكس من الفوتوغرافية، فسعر الصورة الفوتوغرافية لا يتعدى إلا نادرا

سعر لوحة حفر أصلية. وتنشر صحيفة النيويورك تايمز الذائعة الانتشار منذ ربيع ١٩٧٥ كل أحد صفحة كاملة عن الفوتوغرافيا وتنشر تحت عنوان "فن" مقالات نقدية عن الفوتوغرافيا، وهي بذلك أعطت مساحة للفوتوغرافيا بين فنون الحفر. وبالإضافة للمجلات المتخصصة الشهرية، فإن المقالات عن الفوتوغرافيا كإبداع فني تظهر في المجلات الأسبوعية مثل النيويوركر new yorker The، والنيوزويك week News، والتايم Time، ومجلة نيويورك الأدبية new york revew of literatur The الخ، وحتى المجلة الجادة جدا "وول استريت جورنال" Wall street journal التي لا تهتم إلا بالمال صارت تخصص مقالات عن الفوتوغرافيا، كما أن الكثير من المستشارين الماليين ينصحون اليوم عملائهم بشراء صور فوتوغرافية كإستثمار.

تم تنظيم أكثر من ٤٠٠ معرض فوتوغرافي عام ١٩٧٥ في كل الولايات المتحدة، كما تنظم صالة عرض بارك برنيه Park Bernet Gallery التي تصل مبيعاتها لحجم ضخم يماثل حجم المبيعات التي تتم في أوتيل دروو Drouot Hôtel وقصر جالييرا Palais Galliera بباريس أو المبيعات الكبيرة بكولوني Cologne بألمانيا أو عند سوثيبي Sothebey بلندن، هذه الصالة تنظم مبيعات شعبية لمجموعات فوتوغرافية، وتقوم طبع كتالوجات كما هو الحال بالنسبة

للوحات والكتب الثمينة. وفي عام ١٩٧١، تم لأول مرة بيع صور فوتوغرافية بالمزاد العلني لمصورين من القرن العشرين، من بينها صورة محفورة لألفريد ستيجليتز stieglitz Alfred تسمى ذي استيردج steerage The، يظهر بها مهاجرون ألمان على مركب بمرسى كبير بنيويورك، وقد بيعت ب ٤٥٥٠ دولار، كما بيعت مجلته work Camera كاميرا وورك ١٩٠٣ـ١٩١٧ في مجلد غير كامل به خمسون عددا, ووصل سعرها إلى ٢٤٠٠٠ دولار, ومن بين الذين يحققون أسعارا تتجاوز الألف دولار مان راي، وانسل ادامز، وبراساي، وولكر ايفانز، وكارتييه بروسون.

وتوجد الآن مجموعات فوتوغرافية مهمة في متاحف عديدة بأمريكا. إذ يوجد في متحف الفن الحديث موما Moma جناح كامل يروي تاريخ الفوتوغرافيا، ويقوم بتنظيم معارض موسمية، ويقلد العديد من المتاحف الأمريكية الأخرى نفس النموذج. أما متحف جورج إيستمان بروستر فهو مخصص بالكامل للفوتوغرافيا. وفي خريف ١٩٧٤ تم افتتاح مركز الفوتوغرافيا بنيويورك الذي انشأه كورنيل كابا. ويوجد تقريبا بكل متحف من المتاحف الأمريكية جناح مخصص للفوتوغرافيا. كما توجد مجموعات شعبية للدارسين والمنظرين التاريخيين. أما المجموعة الأكثر أهمية فتوجد بمكتبة الكونجرس بواشنطن التي تشتهر بوجود مجموعة برادي Brady

فارم سكيوريتي ادمنستريشن Security Administration Farm، كما توجد مجموعات أيضا في مكتبة نيويورك العامة وفي معهد سميثسونيان Smithsonian بواشنطن.

وفي عام ١٩٧٤، تم تأسيس مركز للفوتوغرافيا الإبداعية بجامعة توسكون Toscon بولاية أريزونا. وقد أصبح اليوم من أكثر الأماكن تقدما حيث يستطيع آلاف الطلاب والباحثين معرفة المعلومات عن الفوتوغرافيا الحديثة. وفي أقل من عشر سنوات ازداد حجم مجموعات الفوتوغرافيا بهذا المركز وتم تسهيل البحث وأقيم مبنى جديد لا توجد به صور أصلية فحسب وإنما وثائق كاملة أيضا عن المصورين وأعمالهم، ومخطوطات ورسائل بخط اليد وأفلام. وقد تم افتتاح قسم مماثل عام ١٩٨٢ بمعهد الفن بشيكاغو.

وقد أقيم أول سمبوزيوم عن الفوتوغرافيا عام ١٩٧٥ بمركز لنكولن بنيويورك، والتقى بهذا التجمع مديرو متاحف ونقاد ومتخصصون في الصورة, وناقشوا طرق تجميع الصور وتصنيفها والكثير من المشاكل الأخرى.

وتنعكس الأهمية التي منحت للصورة الفوتوغرافية في مجال التعلم. وفي عام ١٩٨٢ تم تقدير عدد الطلاب الذين يدرسون الفوتوغرافيا بحوالي ١٥٠٠٠٠ يوجدون بـ ٦٧٥ معهدا، ومدرسة وكلية في ١٧٧ جامعة، ويعتبر هذا النشاط نظاما تعليميا يسمح بالحصول على شهادات تبدأ من الشهادة البسيطة إلى أعلى الدرجات الجامعية.

في أوروبا، بدأ الاهتمام بالفوتوغرافيا يتعدى الدائرة الضيقة للمصورين المحترفين بعد أمريكا بعشر سنوات. وهنا أيضا كان انتشار الهواة هو السبب في ذلك. ومن ثم افتتحت قاعات عرض متخصصة في باريس، وبرلين، ولندن، وميلانو، وفيينا وامستردام، الخ. وغير الناشرون الذين كانوا ضد فكرة الألبومات الفوتوغرافية بسبب خسارتهم السابقة رأيهم. وبدأت المجموعات المخصصة فقط للفوتوغرافيا في رؤية النور. وبعد مائة وأربعين عاما من الصمت (تذكروا معي أن الدولة الفرنسية اشترت اختراع الفوتوغرافية عام ١٨٣٩ ليصبح ملكية عامة) قررت الحكومة الفرنسية عام ١٩٧٦، إنشاء المركز الوطني للفوتوغرافيا. وتم افتتاحه بمدينة ليون Lyon، رغبة في الابتعاد عن المركزية. وفي عام ١٩٧٨ تم أيضا اختيار مصور شاب موهوب ليقضي عاما أو اثنين بفيلا ميديسيس Villa Midicis بروما حيث توجد الأكاديمية الفرنسية للفنون التي أسسها الكاردينال ريشيليو Richelieu عام ١٦٦٦. وقد تطورت الأوضاع عام ١٩٨٢، إذ اعتمدت الدولة منحة سنوية لاثنين من المصورين الشباب بحيث يستطيعا الحياة بدون قلق مادي في البلد الذي يختاراه. ومن جهة أخرى تم منح الجائزة الوطنية الكبرى للفنون لمصور مبدع منذ عام ١٩٧٨، وقد أصبحت الفوتوغرافيا رسميا فنا مستقلا بالكامل مع تغير الحكومة عام ١٩٨١، وأصبحت ضمن الفنون

التشكيلية وافتتحت الحكومة الفرنسية المركز الـوطني للفوتوغرافيـا بباريس والمدرسة الوطنية للفوتوغرافيا بمدينة أرل Arle، حيث أسس لوسيان كلرج Clergue Lucien وميشيل تونييـه Tournier Michel اللقاءات الدولية عام ١٩٧٠. ولأول مرة أصبح للفوتوغرافيا ميزانية خاصة بها، فقد قرر وزير الثقافة أن تكون إحدى مهامه إعطاء القيمة للميراث الفرنسي ومساعدة الإبداع والنشر. ولم تعـد الفوتوغرافيـا الأخت الفقيرة للفنون.

الخلاصة

"إن الكلمة المكتوبة هي التي في خطر، وليست لايف فقط"، كانت تلك هي الكلمات التي هتف بها روبرت انجيلك Robert Engelke مدير شركة إعلانات أمريكية كبيرة، عندما عرفت الصعوبات التي تواجهها مجلة لايف، وقد أراد القول أن الناس أصبحوا يقرأون أقل فأقل عندما بدأ اهتمامهم يتزايد بالإعلام المرئي.

وقد تضاعفت أعداد الكتب في القرن الخامس عشر بفضل جوتنبرج. لكن القراءة ظلت دائما قاصرة على وسط المتعلمين، واليوم يعترف المثقفون بأنهم صاروا يقرأون أقل فقد أصبحوا أكثر اهتماما بالصورة، فحتى المثقفين الأكثر رفضا للتليفزيون لم يعد بوسعهم الهرب منه، فأطفالهم يطالبونهم به، إذ يشعرون بالمهانة في المدرسة عندما يدور الحديث عن برامج لم يشاهدوها.

في عصر النهضة عندا كانوا يردون وصف رجل بالذكاء، كانوا يقولون أن "له أنف"، وفي عصرنا ننعت الشخص الذي يعرف بالذكاء بأنه أنه "ذي عين" إذ أن الرؤية هي الحاسة الأكثر إثارة، فالصورة سهلة الفهم ويستطيع الجميع إدراكها، وتكمن خصوصيتها

في تأثيرها على قابلية الانفعال؛ وهي لا تسمح بأي فرصة لرد فعل ولا للتحليل مثلما يحدث في النقاش أو قراءة الكتب. إن قوتها تكمن في فوريتها وفي خطورتها أيضا، لقد ضاعفت الفوتوغرافيا الصورة آلاف المليارات من المرات، وبالتالي لم يعد العالم لغالبية البشر متخيلاً منذ الآن فصاعدا وإنما هو موجود ومرئي. إن صورة فان تي كيم فوك Thi Kim Phuc Fan الفتاة الصغيرة ذات التسع سنوات التي احترقت بشكل عنيف في غارة نابالم، وهي تجري عارية مع أطفال آخرين على أحد طرق فيتنام الجنوبية، ترمز بشكل مؤلم للحرب. وقد تم نشرها في العالم كله وأيقظت في كل مكان الكراهية للحرب والرعب منها، أكثر من عشرات الصفحات التي كان من الممكن كتابتها عن هذا الموضوع. لقد بلغ تأثير هذه الصورة أن مجلة لايف في عددها الصادر بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٩٧٢ نشرتها بين الصور الأكثر تأثيرا على الذاكرة لعام ١٩٧٢. ولتخفيف صدمة المشاعر، نشرت لايف بجوارها بورتريه ملون للفتاة الفيتنامية وهي تضحك مع تعليق يقول أن تي تم علاجها في مستشفى سايجون لمدة ١٥ أسبوع حتى تم إعادة زرع جلد لها وشفائها بالكامل.

"لكن الشيء الذي لا يصدق هو أن الحرب قد انتهت بالنسبة لهذه الفتاة, فطائرات الجيش الأمريكي دمرت منزلها أيضا" فالهجوم بالنابالم كان بسبب خطأ من هذا الجيش. وعلى الرغم من الصورة

المطمئنة التي أوردتها لايف بإضافتها أن "منزل الفتاة تم إعادة بناء جزء منه. وأنه تم علاج جروحها وعادت للمدرسة. واختفت ذكرياتها خلف ابتسامتها الصغيرة" على الرغم من هذه الصورة المطمئنة, فإن صورة فان تي كيم فوك وهي تجري عارية تماما على الطريق ستظل محفورة دائما في ذاكرة كل من شاهدوها.

عند التوجه لمخاطبة الحساسية فإن الفوتوغرافيا تمتلك قوة إقناع تستغل بوعي من طرف الذين يستعملونها كوسيلة استغلال. في كتابه: اعترافات معلن نصح دافيد اوجيلفي Ogilvy David أحد ممثلي الإعلانات الأمريكيين عملاءه باستعمال الصورة الفوتوغرافية أكثر من أي شيء آخر إذ إنها "تقدم الواقع بينما الرسم أقل قابلية للتصديق". وهناك مئات الملايين من الهواة، مستهلكين ومنتجين في آن واحد للصورة، وهم من الذين رأوا الواقع عند ضغطهم على زر اللقط, يعتبرون الصورة دليل لا يمكن إنكاره.

لقد أعطينا أمثلة كثيرة عن الوسائل التي يمكن أن نغير بها الصورة وأن نجعلها تقول عكس ما كانت تعني في الأصل. لكن بسبب قابليتها للتصديق والتي جربها الجميع، بما أن الجميع من الهواة، بسبب ذلك تكمن قوتها ويتم استعمالها المكثف في الإعلانات. كما يقوم المعلنون بالاستعانة بـ "أطباء نفسيين متخصصين في أعماق العقل الباطن" The depth Boys لدراسة رد فعل الإنسان أمام الإعلان. وهم يعرفون أن الصور تتجمع وتستقر باللاوعي وتؤثر بعمق على السلوك.

وقد قام بعض المحللين النفسيين بعمل إعلان شيطاني، وذلك بتركيب ومضات زمنها حوالي ١/٣٠ من الثانية في عروض للأفلام للترويج للمنتجات. وتم منع هذه الصور التي تؤثر على اللاشعور لعدم أخلاقيتها. وإذا كان من الكافي إحداث وميض زمنه ١/٣٠ من الثانية للتأثير على إرادة إنسان، فيمكننا قياس نفوذ الصورة وإدراك قوة جاذبيتها وقدرتها لبيع منتجات وأفكار.

ولا تقوم الصورة بهذا التأثير في البلاد الرأسمالية والتي تسمى ليبرالية فحسب، وإنما أيضا في البلاد التي يحكمها دكتاتوريون، سواء كانوا يمينيين أو يساريين. فصورة رئيس الدولة محاطا بالحاشية أثناء العروض أو أثناء إشرافه على اجتماعات البرلمان، أو صورته التي تزين المكاتب الرسمية، تجعله بمثابة الأب بالنسبة للبعض والأخ الأكبر للبعض الآخر. وهذه الصور توحي بالحب أو الكراهية، وبالثقة أو الخوف. وتكمن قيمتها الأساسية في قدرتها على إيقاظ المشاعر.

لقد تم الاحتفال بمرور ١٥٠ عام على اختراع الفوتوغرافيا عام ١٩٧٢، وقد حاولت في هذا الكتاب أن أروي تاريخها. وقد بدأت الفوتوعرافيا بداية متواضعة بوصفها وسيلة لتقديم الذات، ثم تحولت بسرعة إلى صناعة قوية جدا ومنتشرة وتغلغلت في كل مكان. وقد أسهمت كوسيلة لإعادة الطبع (الإنتاج) في جعل الفن ديمقراطيا

وجعلته متاحا للجميع وغيرت في نفس الوقت من رؤيتنا له. وباستخدامها كوسيلة لإخراج قلق المبدع، أصبحت شيئا آخر خلاف النقل المبسط للطبيعة، ولذا فإن الصور الجيدة قليلة جداً. فمن بين ملايين الصور المنشورة كل يوم في الصحافة والمنشورات، نجد بعض الصور التي تتعدى كونها مجرد نقل بسيط. وقد ساعدت الآلة الفوتوغرافية الإنسان على اكتشاف العالم ورؤيته من زوايا جديدة؛ لقد ألغت المسافات، وبدونها لم يكن باستطاعتنا رؤية سطح القمر. لقد ساوت بين المعارف وقربت بين البشر أيضا، مع ملاحظة أنها تلعب أيضا دورا خطيراً كوسيلة تلاعب لخلق احتياجات وبيع منتجات وتشكيل العقول.

كما كانت الفوتوغرافيا نقطة البداية للإعلام الذي يلعب اليوم دورا مؤثرا جدا كوسيلة اتصال وبدونها لم يكن للسينما والتليفزيون وجود، فمشاهدة الشاشة الصغيرة يوميا أصبحت مخدرا لا يستطيع الملايين الاستغناء عنه. لقد قام نيسفور نيابس بمجهودات يائسة لإعطاء قيمة لاختراعه، ولم يجد إلا الفشل ومات في البؤس. وقليل من البشر هم الذين يعرفون اسمه، لكن الفوتوغرافيا التي كان هو أول من نفذها، أصبحت اللغة الأكثر استعمالاً في حضارتنا.

الهوامش

(١) فيلهلم فاينزولد: صناعة البورتريهات. ليبزج، ١٩٠٨. ص ٥٧

(٢) فيدال: "محضر جلسة ١٥ نوفمبر ١٨٦٨ للجمعية الإحصائية بمرسيليا". نشرة الجمعية الفرنسية للفوتوغرافيا. ١٨٧١، ص ٣٧، ٣٨، ٤٠.

(٣) رينيه هينيكين: نفس المرجع "كينيدي، مصور بورتريهات بالفيزيونوتراس"، 1926، Troyes

(٤) كرومر: "سر الفيزيونوتراس"، نشرة الجمعية الأثرية التاريخية والفنية"، العام السادس والعشرين، اكتوبر ١٩٢٦ Le vieux papier

(٥) مكتب الأختام، المكتبة القومية، باريس ٢٨ يوليو ١٧٨٨ Journal de Paris

(٦) إعلان لجونور

(٧) إعلان لكينيدي بنفس الصحيفة ٢١ يوليو ١٧٨٨

(٨) فيفاريز: الفيزيونوتراس، ٢١ يوليو ١٧٨٨

(٩) Journal de Paris

(١٠) المرشد العام، ١٦ يونيو ١٩٣٩

(١١) جان جوريه: التاريخ الاشتراكي، "حكم لويس فيليب

(١٢) إ. ليفاسير: "تاريخ الطبقة العاملة والصناعة بفرنسا"، باريس، ١٩٠٣

(١٣) جان جوريه: التاريخ الاشتراكي، حكم لويس فيليب

(١٤) إ. ليفاسير: تاريخ التجارة الفرنسية، باريس، ١٩١١

(١٥) كارل ماركس: الثامن عشر من برومير، لويس بونابارت

(١٦) كارل مانهايم: الإيديولوجيا واليوتوبيا، ف. كوهن، بون، ١٩٢٩

(١٧) كارل ماركس: الثامن عشر من برومير، لويس بونابارت

(١٨) كارل ماركس: المرجع السابق، عام ١٨٣٩ Nouvelle Legislative

(١٩) جلسة ١٨٣٩

(٢٠) البيليوغرافيا السياسية والبرلمانية للنواب (دليل الناخبين) بقلم أحد محرري صحيفة الرسالة، باريس ١٨٣٩، ص ١٤٥

(٢١) نيابس: حول حقيقة اختراع الفوتوغرافيا ١٨٦٧

(٢٢) عثر على هذا اللوح عام ١٩٥٢ في لندت بواسطة المؤرخ هيلموت جيرنشايم وأصبح اليوم جزءا من مجموعته المحفوظة بجامعة تكساس

(٢٣) خطاب من نيابس إلى لوميتر، بتاريخ ٢٣ اكتوبر ١٨٢٨

(٢٤) آرثر شيفالييه: دراسة حول الأعمال العلمية لشارل شيفالييه، باريس ١٨٦٢

(٢٥) في الثامن من ديسمبر ١٨٢٧ حاول نيابس نشر اختراعه بالتوجه إلى الجمعية الملكية بلندن، لكن جهوده لم تسفر عن نتيجة

(٢٦) إيزيدور نيابس: قصة الاختراع المسمى، خلافا للأصول، بالداجريوتيب، باريس ١٨٤١

(٢٧) "ينشغل البعض كثيرا باختراع السيد م. داجر وليس هناك أكثر إمتاعا من شرح هذه العجيبة المسلم بها على نحو جدي من قبل علماء الصالونات، ويمكن للسيد داجر أن يطمئن، فلن نتناول سره... إن هذا الاكتشاف مدهش بالفعل، لكننا لا نفهم شيئا على الإطلاق مما شرح لنا "رسائل باريسية" ١٢ نوفمبر ١٨٣٩ للفيكونت دي لونيز" الأعمال الكاملة لإميل دي جيراردان، الجزء الخامس، ص ٢٨٩، ٢٩٠

(٢٨) جي لو ساك: تقرير عن جلسة ٣٠ يوليو ١٨٣٩ لغرفة باريس، تاريخ ووصف أنساق الداجريوتيب والديوراما بواسطة داجر، باريس ١٨٣٩

(٢٩) المرشد العام ١٦ يونيو ١٨٣٩

(٣٠) بيانات العلوم الصادرة عن أكاديمية العلوم، ١٨٣٩، الفصل الثاني

(٣١) نجد مثالا على الدعم الذي تقدمه الدولة للاختراعات الجديدة والنافعة في شكل المنح المعتمدة للسكك الحديدية. وهذه المنح قد تجمعت في أيدي بعض أعضاء الأرستقراطية المالية، الذين يصوتون في المجالس للترخيص بالبناء، ولمدد الالتزام، وحصص التوزيع ومنح الدولة، ويجب ألا ننسى أن ممثلي الأرستقراطيةالمالية بالتحديد لهم نفوذ غالب بالمجالس، وأنه كان من صالحهم الخاص تحقيق هذه المشاريع (مجادلات برلمانية، ١٨٤٧ - ١٨٢٤)

(٣٢) الجريدة الرسمية للتعليم، تقرير ٢٨ أغسطس ١٨٣٩

(٣٣) وقد تلقى الاجتماع استحسان العلماء البارزين وخاصة م م. هيرشل روبنسون، وفوربيه، وواتس، وبريزبان. بيانات جلسات أكاديمية العلوم، جلسة ١٥ يونيو ١٨٣٩

(٣٤) بيانات جلسات أكاديمية العلوم، الجزء التاسع، ص ٢٥٧-٢٦٦، جلسة الإثنين ١٥ يونيو ١٨٣٩

(٣٥) "ولسوف نشهد قريبا الرشوم الجميلة التي لا نراها إلا في صالونات الأغنياء الهواة وهي تزين حتر أكثر المنازل تواضعا للعامل والفلاح" الدورية الفرنسية، ١٨٣٩

(٣٦) بيانات جلسات أكاديمية العلوم، ١٨٣٩

(٣٧) المرجع السابق

(٣٨) صحيفة العصر ١٨٣٩، الصحيفة القومية ١٨٣٩، جريدة فرنسا ١٨٣٩، الخ...

(٣٩) لويس فيجوييه: الفوتوغرافيا، عرض وتأريخ للكشوف العلمية الأساسية الحديثة. باريس ١٨٥١

(٤٠) تاريخ ووصف ما أطلق عليه الداجريوتيب والديوراما، داجر، باريس ١٨٣٩

(٤١) بيانات جلسات أكاديمية العلوم، الفصل الثاني ١٨٣٩

(٤٢) "الاختبارات الضوئية الممتازة كما تبدو، ما زالت لم تكتمل بعد، خصوصا في مجال البورتريهات"، إ. فوكو: فسيولوجيا الصناعة الفرنسية، باريس ١٨٤٤، ص ١٧٩

(٤٣) بيانات أكاديمية العلوم، ١٨٣٩، ص ٥٦

(٤٤) التحسينات الأخيرة التي أدخلت على الداجريوتيب، جودان وليرسبور، باريس، ١٨٤٢

(٤٥) ريشار رودسيل: الصورة المرآة، أثر الداجريوتيب على المجتمع الأمريكي، البوكيرك، مطبعة جامعة نيومكسيكو، ١٩٧٢

(٤٦) والتر بنيامين: نبذة تاريخية عن الفوتوغرافيا في "الشعر والثورة"، منشورات دينويل، باريس ١٩٧١، ظهرت لأول مرة الأعداد ٣٨، و٣٩، و٤٠ من ببرلين ١٩٣١ Literarishe welt

(٤٧) المرجع السابق

(٤٨) "وهكذا صار كل من هب ودب، سواء كان مصنفا كفوتوغرافي أم غير مصنف، كطالب لاهوت فاسد أو مطرب حانت فاشل أو بواب ذا ميول

فنية، أن يطلق على نفسه صفة الفنان، وضم هذا الجمع رسامين فاشلين، ونحاتين لم يجدوا حظهم في النجاح..." عندما كنت فوتوغرافيا، نادار

(٤٩) "لقد ولدت في أزمنة البراءة تلك، حين لم يكن الوزير بمقدوره أن يسرق أكثر من مائة ألف فرنك.. الأزمنة التي كان من علامات التميز فيها لدى البورجوازيين الصغار أن يوشحوا أطفالهم بأوشحة الحداد على ذوق بيري، وقد توشحتها أنا.." نادار، عندما كنت فوتو غرافيا. ص ٢٧٨-٢٨٤

(٥٠) القاموس الكبير للقرن التاسع عشر. لاروس

(٥١) المرجع السابق

(٥٢) إ. ليفاسير: "تاريخ التجارة الفرنسية" البورجوازية في السلطة

(٥٣) ضمت مجلة القرصان الشيطان في حوالي ١٨٤٥ كتابا بوهيميين، وقد أصبحت هذه المجلة الأدبية تحت إدارة أرسان هوساي جريدة معارضة شهيرة ومحلا للهجوم في آن معا

(٥٤) الواقع أنه حتى عام ١٨٤٨ كان مقر عملنا يقع بشكل خاص في المقاهي التي تستقبلنا حيث تجئ العصبة بحماس شديد من التاسعة صباحا وحتى منتصف الليل. شامفلوري "ذكريات وبورتريهات من زمن الشباب" ص ١٢٢

(٥٥) نادار: "شارل بودلير الحميم، الشاعر البتول" باريس ١٩١١

(٥٦) "تاريخ مورجيه لرواية التاريخ الحقيقي للبوهيمية لثلاثة من جماعة شاربي الماء" باريس ١٨٦٢ (نادار، لاليو، نويل) "البوهيمية كلمة كلمة من قاموس اللغة الشائعة العامة في ذلك الوقت، ١٨٤٠، وهي ترمز للفنان أو الطالب

المنغمس في الملذات، المرح، غير المكترث بالغد، الكسول والكثير الجلبة" جابرييل جيمو: "البوهيمية" باريس ١٨٦٨ ص ٨٥٧

(٥٧) تمكن الأدب الصناعي من إلغاء النقد الأدبي واحتلال الساحة بلا منافس، كأنه كان وحده. وصار ينشر في غالبية الصحف، وحتى لدى البعض الذين اتفق على تسميتهم بالبيوريتانيين. وقد قدم هذا الأدب مجموعة من القيم الفاسدة ونظاما تجاريا بحتا شكلت معا جرحا غائرا في الحياة الأدبية

(٥٨) "النقود النقود، لا يسعنا القول كم أصبحت بمثابة العصي والإله للأدب اليوم، إنها دلالة النجاح والفشل حتى فيأشد التفاصيل غرابة. فلو أن كاتبا احتل مكانا مرموقا فذلك لأسلوبه الفارغ المنتفخ الممطوط المحشو بغير مناسبة بأحدث المفردات اللغوية أو العلمية تاتي لا ندري من أين أتت، وذلك لأنه ألف بنجاح أن يسك عباراته وأن يولد جمله بأقل ما يمكن من الفكر" سان بيف، دورية العالمين ١٨٤٣ "حول وضع الأدب" ص ١٤

(٥٩) "البوهيمية هي فترة التدريب للحياة الفنية: إنها التمهيد للأكاديمية، أو للمستشفى، أو للمشرحة" مورجيه

(٦٠) إنتمى لجماعة فرنسا الشابة: تيوفيل جوتييه، كاكي، روجبيه، جيرار دي نرفال، أورلياك، سيلستين، نانتين الخ...

(٦١) كان مورجيه ابنا لحائك وحارس عقار، وكان شامفلوري ابنا لموظف ببلدية ليون، وكان باربرا ابنا لتاجر آلات موسيقية بسيط، وكان بوفان ابنا لحارس غابة، وديلفو ابنا لدباغ جلود بضاحية سان مارسيل وكوربيه ابنا لأحد الفلاحين

(٦٢) "الأمر مختلف جدا لدى الفنانين، فلم تعد كلمة بورجوازي مجرد لقب، بل مسبة، وهي أكثر الألفاظ غلظة التي يتضمنها قاموس المرسم. فطالب

الرسم يفضل ألف مرة أن ينعت باسم أعتى المجرمين على أن ينعت بكلمة بورجوازي" هنري مونييه، فسيولوجيا البورجوازي، باريس ١٨٤٢ ص ٩

(٦٣) نادار: بييرو وزيرا، بانتوميم، ١٨٤٧

(٦٤) رواها حفيد نادار للمؤلفة

(٦٥) السيرة القومية للمعاصرين بإشراف أرنست جلاسيه ١٨٧٨

(٦٦) رواها حفيد نادار للمؤلفة

(٦٧) عندما خطرت لنا فكرة بانتيون نادار الذي حوى في مجموعاته الأربع المتوالية ألف بورتريه: رجال أدب ومؤلفين مسرحيين ورسامين، ونحاتين، وموسيقيين. وحدتني في علاقة صداقة حميمة أوطيبة مع كافة مشاهير تلك الحقبة. نادارك عندما كنت فوتوغرافيا ص٢٤١، ٢٤٢

(٦٨) والتر بنيامين: نبذة تاريخية عن الفوتوغرافيا في "الشعر والثورة"

(٦٩) كان نادار هو أيضا أول من فكر في التقاط الصور الفوتوغرافية بالاستعانة بالضوء الصناعي. وقد صور بهذه الطريقة سراديب باريس عام ١٨٦٠

(٧٠) في الأيام الأولى للربيع التالي ١٨٥٦ حصلت، من المحاولة الأولى هذه المرة، مع اثنتي عشر وجهة نظر أخرى، على صورة سلبية لجادة بولونيا بمدخل قوس النصر ومنظور لتيرن وباتينيول ومونمارتر" نادار. عندما كنت فوتوغرافيا

(٧١) "كان هناك منطاد منفوخ مقيد ولمحت نادار وهو يتحرك بحمية واضطراب مرتديا قبعة ضابط بحرية ومعطفا عسكريا" السبت، التاسع عشر من نوفمبر ١٨٧٠. يوميات جونكور، الجزء الرابع

(٧٢) نادار: العملاق

(٧٣) هذا النص حول د. و. هيل الذي نشره المؤلف في العدد ٦/٥ من صحيفة verve

(٧٤) لافيس: تاريه فرنسا

(٧٥) ضمت الجمعية في عضويتها من بين آخرين المفكرين: دي لابورد، فرديناند دي لاستيري، البارون سيجوبيه، بيكيريل، والرسامين ديلاكروا، وبيرانجيه، والكاتب تيوفيل جوتييه الخ...

(٧٦) "٠٧- وسوف تستبعد من المعرض كذلك كل التجارب الملونة وكذلك التجارب المعالجة برتوش أساسية من شأنها تحوير العمل الفوتوغرافي الصرف بإحلال عمل يدوي محله" نشرة الجمعية الفرنسية للفوتوغرافيا في الخامس والعشرين من نوفمبر ١٨٥٥

(٧٧) نادار: عندما كنت فوتوغرافيا

(٧٨) المرجع السابق

(٧٩) "تعد الشعبية الجارفة التي أسبغت مرة واحدة على الفوتوغرافيا باختراع الكارت فيزيت الذي تم تسجيله عام ١٨٥٤ أمرا معروفا، ديزيدري: فن الفوتوغرافيا، باريس، لدى المؤلف، ٨ شارع الإيطاليين، ١٨٦٢، ص ١٤٦

(٨٠) "إفادات فوتوغرافية لا غنى عنها للجميع" ديزيدري، ١٨٥٥. ص ١٤٦

(٨١) ديزيدري: فن الفوتوغرافيا. ص ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤، باريس ١٨٦٢

(٨٢) نادار: عندما كنت فوتوغرافيا

(٨٣) "آلو يرسم جيدا، ويصمم جيدا، وسعره معقول، إضافة إلى أنه يلون" كلمات قالها لويس فيليب وأوردها ثيوفيل سيلفستر: "الفنانون الفرنسيون" ص ٤. ١٨٧٨

(٨٤) ليون روزنتال: "من الرومانسية للواقعية، دراسة حول تطور فن التصوير في فرنسا من ١٨٣٠ إلى ١٨٤٨" باريس ١٩١٤

(٨٥) فيكتور فورنل: "ما نراه في شوارع باريس" ص ٣٨٧، ٣٩٩. باريس ١٨٥٨

(٨٦) الفرد ليشتوارك: "هاوي الفوتوغرافيا" هال. ١٨٩٤

(٨٧) "وما يفزع البورجوازيين قبل كل شئ هو الظلال في النماذج. إنهم لا يرون فيها سوى السواد الذي يضفي دكنة على الوجه ويكدره... وهم لا يريدون أية صبغة، بل سحنة بيضاء بشكل منتظم مع لمسات دقيقة من اللون الوردي على الوجنة" فيكتور فورنل: "ما نراه في شوارع باريس". ١٨٥٨، ص ٣٩٠

(٨٨) ديزيدري: فن الفوتوغرافيا

(٨٩) المرجع السابق

(٩٠) المرجع السابق

(٩١) دليل ليبزجر، ١٨٣٩

(٩٢) كوربيه: عرض وبيع ٣٨ لوحة و٤ تصمصمات من أعمال م.ج. كوربيه "الواقعية" قائمة

(٩٣) "كوربيه، ناقد فني، تحليلي، توليفي، إنساني، تعبير من ذلك الزمن، يتقاطع عمله مع فلسفة أوجست كونت الوضعية، والميتافيزيقا الإيجابية لفاشرو، والحق الإنساني والعدالة الثابتة من تأليفي" برودون "مبدأ الفن وتوجهه الاجتماعي" باريس، ١٨٦٥ ص ٢٨٧

(٩٤) دليكلوز: جريدة المجادلات، ٢١ مارس ١٨٥١

(٩٥) فرنسيس وي: الطبيعية في الفن: مبدؤها ونتائجها، بخصوص مقال للسيد ليكلوز بصحيفة النور ٦ أبريل ١٨٥١

(٩٦) تاين: فلسفة الفن. ص٧

(٩٧) المرجع السابق ص ١٠

(٩٨) المرجع السابق ص ٢٣-٢٤

(٩٩) أ.د. لامارتين: "درس مألوف في الأدب" مقابلة. يوبولد روبرت. باريس ١٨٥٩. ص٤٣

(١٠٠) أنجر: رد على تقرير حول المدرسة الملكية للفنون الجميلة، باريس ١٨٦٣

(١٠١) بودلير: صالون ١٨٥٩، الجمهور الحديث والفوتوغرافيا

(١٠٢) المرجع السابق

(١٠٣) المرجع السابق

(١٠٤) ديلاكروا: دوريى العالمين، ١٥ سبتمبر ١٨٥٠ العام الواحد والعشرين. الجزء السابع ص ١١٤٤

(١٠٥) المرجع السابق

(١٠٦) بيان جلسات أكاديمية العلوم، الجزء التاسع، ص ٢٥٧-٢٦٦، جلسة الإثنين ١٩ أغسطس ١٨٣٩

(١٠٧) جريدة صناعة الفوتوغرافيا الصادرة عن الغرفة النقابية للمصورين الفوتوغرافيين، يناير ١٨٨٠

(١٠٨) دورية العالمين، أول أبريل ١٨٤١

(١٠٩) دليل الفوتوغرافيا، العدد ٢٤ أول مارس ١٨٦٤

(١١٠) المجموعة الكاملة للأحكام والقوانين. أول أكتوبر ١٨٦٣

(١١١) دليل الفوتوغرافيا، أول أكتوبر ١٨٦٣

(١١٢) من أجل تأليف كتابه " المتحف الخيالي للنحت العالمي" كلفني أندريه مالرو بتصوير تمثال مكسيكي لإلهة الأذرة. وقد قمت بعمل مجموعة من الصور بزوايا مختلفة وإضاءات متغيرة. وأوضحت النتيجة أن نفس التمثال ظهر كما لو أنه عدة تماثيل مختلفة. وذلك لكي أثبت له أن أفكاره حول رؤيتنا للعمل الفني التي تغيرت بفعل الصورة الفوتوغرافية صحيحة تماما. وقد اختار مالرو إحدى هذه الصور من أجل كتابه. لكن اختياره كان محكوما بتذوقه وطريقته شديدة الخصوصية في رؤية هذا التمثال. لذا فإعادة إنتاج العمل الفني ليست محكومة إذن بطريقة مظر الفوتوغرافي ولكنها محكومة أيضا بنظرة من يشاهده.

(١١٣) قرن من التقنية، مؤسسة برون وساي باريس

(١١٤) المرجع السابق

(١١٥) أدو كيرو: عصر الكارت بوستال، أندريه لاند، باريس ١٩٦٦

(١١٦) مأثرة الفوتوغرافيين بالحرب الكريمية ١٨٥٥

(١١٧) دليل المجموعات الخاصة للمطبوعات والصور بمكتبة الكونجرس التي جمعها بول فاندربيلت، وشنطن، الصفحات ١٩-٢٤، ١٩٥٥

(١١٨) ج.ك. جوتراند: "١٨٧٠-١٨٧١ المصورون الفوتوغرافيون والكومونة" المجلة السينمائية، فبراير ١٩٧٢

(١١٩) رواها أبوه للمؤلفة

(١٢٠) روتها ماريان شوابك للمؤلفة

(١٢١) مجلة نظر، نوفمبر ١٩٣٥

(١٢٢) صحيفة ميونيخ المصورة، العدد٩، ١٩٢٥

(١٢٣) الصحافة والنظرة العالمية. هيرشفيلد. ليبزج ١٩٣١

(١٢٤) إريك سالومون: "اللحظات المعاصرة الشهيرة غير المحفوظة" إنجلهورن، ستوتجارت، ١٩٣١

(١٢٥) المرجع السابق

(١٢٦) روتها ماريان شوابك للمؤلفة

(١٢٧) بلغ مؤسس وكالة ديفو عند وضع هذا الكتاب عامه الثمانين وكان يحيا في لندن، حيث أسس وكالة للصحافة في أعقاب الحرب. وكان مكتبه يقع بالدور الثاني في منزل بالمركز التجاري بلندن، وكانت الغرفة التي يستخدمها كمكتب تعج بركام من الصور الفوتوغرافية والأوراق القديمة التي تضم ما تبقى من وكالة ديفو في أعوام الثلاثينات وعندما وصلت إلى لندن لإجراء مقابلة معه وجدته رجلا عجوزا ذا عينين حادتي النظر يرفض إعطائي أية إفادة. بل على العكس جعلني أوقع على ورقة أتعهد فيها ألا أورد اسمه في هذا الكتاب، وأن لدي فقط الحق في أن أشير إليه بوصفه "أمينا" لوكالة ديفو. ولقد لعب "الأمينط دورا حاسما في تطور الفوتوغرافيا الصحفية، التي كان له تأثير كبير على صيغتها الحديثة من خلال المصورين الذين كانوا يعملون في وكالته بفضل حاسته الصحفية. وكانت هذه الوكالة تمول من قبل ألفرد ماركس، كما كان "الأمين" شخصا فذا فيما يخص بناء الريبورتاج الصحفي، ولم يكن في نفس الوقت ذا خبرة قوية بالأعمال، فكان على عدد من المصورين الممتازين أن يوقعوا عقودهم مباشرة مع المعلنين لكي يتيقنوا من حصولهم على حقوقهم المادية. كما كان "الأمين" ايضا هو من أعطى الفرصة الأولى لروبرت كابا الذي تدرب على يديهن شأنه شأن مصورين آخرين صاروا شهيرين.

(١٢٨) رواها فيلكس. هـــ. مان للمؤلفة

(١٢٩) المرجع السابق

(١٣٠) ميونيخ المصورة، أعوام ١٩٢٩-١٩٣٣

(١٣١) مقابلة مع فيلكس هـــ مان في النيويورك تايمز . ١٤ مايو ١٩٧١

(١٣٢) لايكا الصغيرة: جيل اللايكا ونظمها. أرنست ليتز. ج ويتزلار، الأعداد ٩٢-١٠٠

(١٣٣) رواها توماس ماك أفوي، مصور مجلة لايف للمؤلفة

(١٣٤) جريدة لوموند، ٢٣ مايو ١٩٧٤

(١٣٥) جيزيل فروند: العالم وآلتي المصورة، دينويل، جونثييه، باريس ١٩٧٠

(١٣٦) أرشيف مولتزيجر، ليفرونج ٩/٥٨ مارس ١٩٥٨

(١٣٧) تيودور بيترسون: المجلات في القرن العشرين. مطبعة جامعة إيلينوا، أوربانا، ١٩٥٦

(١٣٨) المرجع السابق

(١٣٩) جيبس ولكوت: الوقت، الثروة، الحياة. لوس إ. ب. وايت، وكاترين وايت، محررة، وكاوارد ماكين، نيويورك ١٩٤١

(١٤٠) المرجع السابق

(١٤١) جين بيركنز هارمن: هكذا تكون الحياة، توماس وكرويل كومباني، نيويورك

(١٤٢) عند زيارتي الأولى لنيويورك عام ١٩٤٨، استقبلني هيكس وهو يضع ساقيه على المائدة، ووجهه مختف خلف جريدة، ومضى على ذلك الوضع وقت قبل أن يلاحظ حضوري، وعندما رآني صرفني على الفور للأرشيف لكي أسدل ما قمت به من ريبورتاجات نشرت لي. ولخجلي

قررت ألا أراه مرة ثانيةز وهو مالميحل دون نشر مجلة لايف ريبورتاجات أخرى لي. أنظر أيضا: إنفينيتي، أغسطس ١٩٦٩

(١٤٣) جون كوبلر: لوس، زمنه، الحياة والثروة، دوبلداي، نيويورك ١٩٦٨

(١٤٤) مجلة لايف، ٢٣ نوفمبر ١٩٣٦

(١٤٥) جون كوبلر: لوس، زمنه، الحياة والثروة

(١٤٦) مجلة لايف: فبراير ١٩٣٦

(١٤٧) بول ويلكس: "المرور من اليسار لليمين" نيويورك مجازين أبريل ١٩٧٠

(١٤٨) عن عصر التلفزيون والراديو، ١٦ نوفمبر ١٩٧٠، باعت مؤسسة تايم أنكوربوريشن، محطات الراديو والتلفزيون لكي تستثمر في الفيديو كاسيت

(١٤٩)بيان صحفي من تايم أنكوربوريشن لهادلي دونوفان وأندرو حزقيال في ٢٠ أبريل ١٩٧٢

(١٥٠) جريدة لوموند ¾ ديسمبر ١٩٧٢

(١٥١) مجلة المراسلين الصحفيين الفوتوغرافيين، العدد ٢٣، ١٩٧٢

(١٥٢) بول فاندربيلت: دليل المحموعات الخاصة للمطبوعات والصور الفوتوغرافية بمكنبة الكونجرس. مكتبة الكونجرس. وشنطن العاصمة. ١٩٥٥. المؤتمر القومي للفوتوغرافيا. محاضر استجواب جوتييه فيلار، باريس ١٩٠٠

(١٥٣) جيزيل فروند: العالم وآلتي المصورة

(١٥٤) المرجع السابق

(١٥٥) الملحق الأدبي لنيويورك تايمز. ٥ أكتوبر ١٩٦٩. ص ٧

(١٥٦) جون موريس: "هذا ما نتذكره. هل جاء الفوتوغرافيون بالواقع إلى البيت؟" مجلة هاربرز، سبتمبر ١٩٧٢

(١٥٧) المرجع السابق

(١٥٨) جريدة لوموند ٢٥ يناير ١٩٧٣

(١٥٩) مجلة لو بوان: بيسترو، ١٩٦٠، المجلة الفنية والأدبية، سوياك

(١٦٠) رواها روبير دوانو للمؤلفة

(١٦١) مجلة الإكسبريس، ٥ يوليو ١٩٦٢

(١٦٢) التايم، ٢٥ أكتوبر ١٩٧١. ص ٣٨

(١٦٣) النيوزويك، ٢ مارس ١٩٧٠

(١٦٤) نقلا عن رينتشارد تود. يناير ١٩٧٢

(١٦٥) المرجع السابق

(١٦٦) بيتر شراج: سقوط الأنجلو ساكسون البروتستانت البيض. سيمون وشوستر، نيويورك ١٩٧١

(١٦٧) القرن المسيحي، ١٩ يناير ١٩٧٢

(١٦٨) بيتر شراج: سقوط الأنجلو ساكسون البروتستانت البيض.

(١٦٩) التايم: ٢٧ سبتمبر ١٩٧١

(١٧٠) التايم: أول يناير ١٩٧٣

(١٧١) مان راي: سيرة ذاتية، لافون، باريس ١٩٦٤

(١٧٢) جون هيرفيلد: الفوتومونتاج. برلين ١٩٦٩

(١٧٣) موهولي ــ ناجي: الرسم والفوتوغرافيا والفيلم . مطبوعات الباوهاوس، لندن، ١٩٦٩. ظهرت ترجمة الكتاب الأصلي عام ١٩٢٥ كجزء ثامن لسلسلة كتب الباوهاوس

(١٧٤) والتر بنيامين: في الشعر والثورة. الجزء السادس، دينويل، باريس ١٩٧١

(١٧٥) موهولي ــ ناجي: الرسم والفوتوغرافيا والفيلم

(١٧٦) موهولي ــ ناجي بأقلام ريشار كوستلانيتز، برايجر بوبي. نيويورك ١٩٧٠. يتضمن هذا الكتاب مقالات موهولي ــ ناجي ومقالات شخصيات مختلفة حولة

(١٧٧) المرجع السابق

(١٧٨) جورج إيستملن: "سيرة مختصرة لمؤسس شركة إيستمان كوداك" بمجلة إيماج، جريدة الفوتوغرافيا لدار جورج إيستمان أنكوربوريشن، ٢٦ يونيو ١٩٦٢

(١٧٩) التايم: ٢٦ يونيو ١٩٧٢

الصور

أرشيف جيزيل فروند: الـصفحات ١٠، ١٩ أ، ب، ٢٠، ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٤/٥٥، ٦٩، ٧٠ ب.

المحفوظات الفوتوغرافية: ٣٤، ٩٠

أرشيف "سوي": ١٠٠

أرشيف سيرو: ٩ ب، ٥٨

Bayerishe staatsbiliathek 127/126

المكتبة القومية: ١٩ ج، د، ٣٢ أ، ٣٣

دار جورج إيستمان: ١٩٣

Kodak Pathé 19a 82

مكتبة الكونجرس، وشنطن: ٨، ١٤٨أ، ب، ١٤٩، ١٦٥أ،ب

روجر فيوليه: ٣٢ ب، ٧٠أ، ١٦٤

شيرمر، موسل: ٩١

الجمعية الفرنسية للفوتوغرافيا: ٩أ، ٨٩

الأسوشيتدبرس/ هونج كونك: ١٦٨/١٦٩

روبير دوانو: ١٧٠
جيزيل فروند: ٩٢، ٩٣، ١٢٩/١٢٨
جاما/ جيل كارون: ٩٩أ
كيستون: ١٢٥أ، ب، ١٦٧، ١٧٦
ماجنوم/ بيشوف: ١٥٠
ماجنوم روبير: ١٦٦
ماجنوم/ كارتييه بريسون ١٩٤
ماجنوم/ هاس: ٩٨
ماجنوم/ ليسنج: ٣/٢
ماجنوم/ ريبو: ٩٩ ب، ٢٠٧/٢٠٦
ماجنوم/ سالومون: ١٠٦
ماجنوم/ سميث: ١٥١
مان راي: ١٨٨
سيباهيوجلو: ١٨٥
بتصريح من مجلة لايف (٢)
تايم أنكوربوريشن: ١٢٩/١٢٨، ١٣١/١٣٠/ ١٣٢
جون هارتفيلد: ١٥٢
سبادم ١٧٤: ١٨٨

أعمال فوتوغرافية: رولان، باديه، فرنسوا دوفور

ببليوغرافيا

الرواد

ألبوم مصوري الفيزيونوتراس بباريس: كــول، دي كينــدي، كريتيان، جونور، المكتبة القومية، مكتب الأختام، باريس

كيند ــ أهرنستين: البورتريهات المنمنمة، فيينا ١٩٠٨

بينست، دورياك: تاريخ البورتريه في فرنسا، باريس ١٨٨٤

سيميل جورج: مشكلة البورتريهات، فلــسفة الفــن، بوتــسدام ١٩٢٢

تاريخ اجتماعي (١٨١٥-١٨٤٨)

أ جاردان و أ ــ ج تودسك: فرنسا الوجهاء، سوي ١٩٧٣

م. أجولهون: ١٨٤٨ أو تدرب الجمهوريــة (١٨٤٨-١٨٥٢) سوي، باريس ١٩٧٣

أ. بليسيس: من العيد الإمبراطوري إلـــى حـــائط الفـــدراليين (١٨٥٢-١٨٧١) سوي، باريس ١٩٧٣

كارل ماركس: صراع الطبقات في فرنسا، طبعـــات شـــعبية، باريس ١٩٤٦

ل. شـــيفالييه: تركيـــب الـــسكان الباريـــسيين، ١٩٥٠ ـ الباريسيون، دار بلون، باريس ١٩٦٩ ـ الطبقات العاملـــة طبقـــات خطرة بباريس في النصف الأول من القرن التاسع عشر، دار بلـــونن باريس ١٩٥٨

م. بيرو: نمط حياة العائلات البورجوازيـــة (١٨٧٣- ١٩٥٣) كولن، باريس ١٩٦١

إ. دوليان، م. كروزييه: حركات عمالية واشـــتراكية، تـــأريخ وببليوغرافيا (١٧٥٠-١٩١٨) منشورات عمالية، باريس ١٩٥٠

ج. لوم: البورجوازية العظمى في الـــسلطة (١٨٤٠-١٨٤٩) باريس ١٩٦٤

أ. ج. تودسك: العظماء الأفذاذ فـــي فرنـــسا (١٨٤٠-١٨٤٩) باريس ١٩٥٤

ر. برنو: تاريخ البورجوازية في فرنسا، الأزمنـــة الحديثـــة، سوي، باريس

أ. دومار: البورجوازية الباريسية مـــن ١٨١٥ حتـــى ١٨٤٨، سيفين، ١٩٦٣

تاريخ الفوتوغرافيا

أستييه: تاريخ الداجريوتيب، باريس ١٨٤١

إفرارد بلانكار: الفوتوغرافيا، أصوله وتطورها وتحولاتهـــا، ليل ١٨٦٩

بيرون: وصف آلات الداجريوتيب الجديدة، باريس ١٨٤١

يوجين شيفري: الحقيقة حول اختـــراع الفوتوغرافيـــا، مجلـــة العلماء، باريس ١٨٧٣

ج. كرومر: داجـــر الفنـــان وديوراماـــاه، المجلـــة الفرنـــسية للفوتوغرافيا، باريس أغسطس ١٩٢١

لويس داجر: رسالة إلى السيد أراجو، باريس ١٨٤٤

ج.م.إدر: تاريخ الفوتوغرافيا، هال، الطبعة الرابعة

ل.فيجوييه: الفوتوغرافيا، دورية العالمين، باريس ١٨٤٨

هيوبير: الداجريوتيب بفلم هاو، باريس ١٨٤٠

م. لوميرسييه: عن اكتشاف الرسام الحاذق للديوراما. فرنسا، باريس، ٢ مايو ١٨٣٩ ـ قصيدة من ٤٢ بيتا، لامفلي وداجر، جريدة العهد الملكي الفرنسي، باريس ٢مايو ١٨٣٩

ماير وببيرسون: الفوتوغرافي، باريس ١٨٦٢

نيوهول بومونت: الداجريوتيب في أمريكا. نيويورك ١٩٦١

جرينشايم، هيلموت وأليسون: داجر، تاريخ الديوراما والداجريوتيب، منشورات دوفر، نيويورك ١٩٦٨ ـ تاريخ الفوتوغرافيا، لندن ١٩٦٩

جان. أ. كيم: تاريخ الفوتوغرافيا، كول. سلسلة "ماذا أعرف؟" باريس ١٩٧٠

جورج بوتونييه: هوس الداجريوتيب. المجلة الفرنسية للفوتوغرافيا، باريس ١٥ أغسطس ١٩٢١

ريشار رودسيل: الصورة المرآة، البوكيرك، ١٩٧١

فرنسيس وي: تاريخ الداجريوتيب والفوتوغرافيا. متحف العائلات. باريس، يونيو ١٨٥٣

نشرة الغرفة النقابية للفوتوغرافيا وتطبيقاتها، باريس ١٨٦٢

نشرة الجمعية الفرنسية للفوتوغرافيا، باريس ١٨٥٥-١٩١٤

نشرة جمعية تشجيع الصناعة القومية. باريس ١٨٣٩-١٨٦٠

الضوء: باريس ١٨٥١-١٨٦١
مشروع القانون الخاص بإدانة ومحاكمة م. داجـر. بـاريس ١٨٣٩
المجلة الفوتوغرافية، باريس ١٨٥٦

تاريخ البوهيمية

أودبراند: الأيام الأخيرة للبوهيمية، ذكريات من احياة اليومبة. باريس ١٩٠٥
م. بواسون: رفاق الحياة البوهيمية، باريس ١٨٣٩
ألفرد ديفو: هنري مورجيه والبوهيمية، باريس ١٨٦٦
بيير دوفاي: عم شاربي الماء. ميركور دي فرانس، بـاريس أول أبريل ١٩٢٢
جابرييل جيمو: البوهيمية، باريس ١٨٦٦
بيير مارتينو: الرواية الواقعية في فترة الإمبراطورية الثانيـة، باريس ١٩١٣
هنري مورجيه: شاربو الماء، مشاهد من الحياة الفنية. دورية العالمين. باريس ١٨٥٣

المجموعات الفوتوغرافية (القرن التاسع عشر)

الإخوة بيسون: مستنسخات فوتوغرافيـــة، المكتبـــة القوميـــة، مكتب الأختام، باريس

إفرارد بلانكار: البوم فوتوغرافي للفنان والهاوي، ليل ١٨٥١

المجموعات الفوتوغرافية لمتجف روشستر، الولايات المتحدة

دولنجن زكرياس: قاعة المعاصرينن صور جانبيـــة التقطهـــا ديزيدري، باريس ١٨٤٢

مكسيم دوشامب: ألبوم، باريس ١٨٥٢

جولات داجرية: المناظر واللحظات الجديرة بالمشاهدة بالعالم، لدى ليرسبورج، باريس ١٨٤٢

ريشت كامي: الفوتوغرافيا القديمةن باريس ـ ليبزج ١٩٣٠

شوارتز هينريش: دافيد أوكتافيوس هيل، سيد الفوتوغرافيـــا، أنسيل فرلاج، ليبزج ١٩٣١

رينهارد فلويد وماريون: الفن الداجري الأمريكي، نيويـــورك ١٩٦٧

فوكس تالبوت: قلم رصاص الطبيعة، لندن ١٨٤٤

الفوتوغرافيا في ظل الإمبراطورية الثانية

فليري، كونت ول. سونوايت: مجتمع الإمبراطورية الثانية نقلا عن ذكريات المعاصرين والوثائق الجديدة. باريس ١٩١١

ديزيدري: تطبيق الفوتوغرافيا في إعاد إنتاج الأعمال الفنية، باريس ١٨٦١

هنري هاين: لوتس، رسائل حول الحياة السياسية والفنية والاجتماعية بفرنسا، باريس ١٨٥٥

هل الفوتوغرافيا فن؟

هنري ديلابور: الفوتوغرافيا والحفر. دورية العالمين، باريس، أول أبريل ١٨٥٦

بول جروييه: فيكتور هوجو الفوتوغرافي، باريس ١٩٠٥

جوستاف بلانش: الفن والصناعة، باريس ١٨٥٧

هاري بيري روبنسون: عن الأثر الفني للفوتوغرافيا، ترجمة فرنسية عن الطبعة الثانية الإنجليزية، باريس ١٨٨٥

الفلسفة الوضعية

أوجست كونتك نظام السياسة الإيجابية أو دراسة علم الاجتماع المؤسس للعقيدة الإنسانية، باريس، ١٨٥١-١٨٥٤

أميل ليتري: عن الفلسفة الوضعية. باريس ١٨٤٥

أرنست رينان: دفتر الشباب (١٨٤٥-١٨٤٦) باريس ١٩٠٦

الفنانون (القرن التاسع عشر):

أميل بوفييه: المعركـة الواقعيـة (١٨٤٤-١٨٥٧) بـاريس ١٩١٣

يوجين ديلاكروا: تساؤلات حول الجميل. دوريـة العـالمين. باريس ١٨٥٤. تنويعات الجميل. دورية العالمين. باريس ١٨٥٧

برنيس أبوت ويوجين أتجت: الفن الخلاق ١٩٢٩ ـ أتجـت، بورتوفوليو ٢٠ صورة فوتوغرافية أصلية لبـاريس، طبعـت مـن الأصل بمقاس ٨/١٠ بوصـة، بـاريس، سـيركا ١٩١٠ مطبعـة باراسول. نيويورك ١٩٧٣

يوجين أتجت: مصور فوتوغرافي من باريس، تقديم بيير ماك أورلان، نيويورك ١٩٣٠

أتجت والصورة الضوئية، تقديم ريشت كامي، خاتمـة بقلـم ديتريش لوب. روجنر وبيرنهارد. ميونيخ ١٩٧٥

هيلموت جرينشهايم: الفوتوغرافيا الخلاقة، لندن ١٩٦٢

رانك وينفريد: هينريش زيل، الفوتوغرافي. بـرلين ١٨٩٠-١٩١٠. شيمير موسل، ميونيخ١٩٧٥

شارفي آرون: الفن والفوتوغرافيا. مطبعة بنجوين، لندن ١٩٦٩

شنايدر رينيه: الفن الفرنسي بالقرنين التاسع والعشرين: من الواقعية إلى زمننا: من الكلاسيكية الداودية إلى الرومانسية (أنظر أنجر) باريس ١٩٢٩

سيلفستر ثيوفيل: بول ديلاروش. تاريخ الفنانين الأحياء. باريس ١٨٥٦

جماليات الفوتوغرافيا في بدايات القرن العشرين

ديماشي و.ج. بويو: أساليب الفن والفوتوغرافيا، باريس ١٩٠٦

إعادة إنتاج العمل الفني

أندريه مالرو: المتحف الخيالي. أصوات الصمت. جاليمار. باريس ١٩٥١

والتر بنيامين: العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيا. في "الشعر والثورة" ترجم عن الألمانية وقدم له مويس دي جانديلاك، ملف الرسائل الجديدة، دينويل، باريس ١٩٧١

التصوير الصحفي

مجموعة برادي: مكتبة الكونجرس، وشنطن العاصمة

نيوهول بيمونت: الداجريوتيب في أمريكا، نيويورك. ١٩٦١
روجيه فنتون: مجموعة مصوري حرب الكريميه. لندن ١٨٥٦
جاكوب.أ. ريلز: كيف يحيا النصف الآخر. منشورات دوفر. نيويورك ١٠٧١
متحف فولكوانج. إسن. قائمة المعرض ١٠٧٢
لويس هاين: الإنسان في العمل. نيويورك ١٩٣٢
توم هوبكنسون: الصورة ١٩٣٨-١٩٥٠ بنجوين ١٩٧٠

تاريخ اجتماعي (١٩١٨-١٩٣٩)

إيفلين أندرسون: تاريخ الطبقة العاملة الألمانية. لندن ١٩٤٥
و.س.هالبرين: ألمانيا جربت الديمقراطية. التاريخ السياسي للرايخ من ١٩١٨ حتى ١٩٣٣. نيويورك ١٩٤٦
كريستوفر غيشروود: خصوصيات برلينية. باريس ١٩٥٦
هيلموت هيرش: تجربة في الديمقراطية. بيتر هامر فيرلاج ١٩٧٢

التصوير الصحفي في ألمانيا

البرليني المصورة: ١٩٢٨-١٩٣٣ المكتبة الإحصائية بميونيخ

فيلكس هـــ. مان: الصورة الصحفية الفوتوغرافية من ١٩١٥ إلى ١٩٧٠. قائمة المعرض. متحف ميونيخ ١٩٧١

أريك سالومون: البورتريه. تقديم وتحرير بقلم إبنه. ١٩٦٣

تيم جيدال: الماني رائـــدة الـــصورة الـــصحفية. دار بوشـــر. سويسرا ١٩٧٢

مجلات الإعلام اجماهيري بالولايات المتحدة الأمريكية

روبرت. ت. إلسون: التايم إنكوربوريشن. التـــاريخ الخـــاص لمشروع النشر ١٩٣٢-١٩٤١. نيويورك ١٩٦٨

مجلة لايف: ١٩٣٦-١٩٧٢

فرانك لوثر موت: تاريخ مجلـــة أمريكيـــة. مطبعـــة جامعـــة هارفارد

جون كينيث جالبرايث: تادولة الـــصنتعية الجديـــدة. بـــاريس. جاليمار ١٩٦٨

ممفورد لويس: التتنية والحضارة. سوي. باريس ١٩٥٠

أوجيلفي دافيد: اعترافات رجل إعلانات. هاشـــيت. بـــاريس ١٩٦٤

ريشار بولاك: المؤسسة الأمريكية. اسكوير. مايو ١٩٦٢

الفوتوغرافيا وقانون حماية حقوق الملكية

جورج شيرنهوف وسيربين هيرشل: الفوتوغرافيا والقانون. نيويورك١٩٦٧

نشرة الحقوق المحفوظة: تحرير اليونسكو. الجزء الأول رقم ١ وما يليه ١٩٦٧

رينيه جوريو: الفوتوغرافيا وحقوق المؤلف. باريس ١٩٥٩

مكتبة الكونجرس: مطبوعات مكتب حقوق الملكية. وشنطن العاصمة. الولايات المتحدةدليل معلومات جمعية المتحف: قانون حقوق الملكية الخاص بالأعمال الفنية والصور الفوتوغرافية والكلمات المكتوبة. لندن. مارس ١٩٧٠

بيير فريموند: قانون الفوتوغرافيا. دالوز. باريس ١٩٧٣

الفوتوغرافيا أداة سياسية

ويلاند هيرزفيلد: جون هيرتفيلد. درسدن ١٩٧١

ناجي موهولي، لازلو: الفوتوغرافيا، ماكانت عليه وما يجب أن تكون عليه. دفتر الفن. الجزء الرابع/١. باريس ١٩٢٩

ناجي موهولي، لازلو: قائمة المعرض. أرشيف اباوهاوس. برلين ١٩٧٢

ناثان ليونز: فوتوغرافيون بالفوتوغرافيا. قاعة برنتيس ١٩٦٦

ألبرت بليسي: القواعد الأولية للصورة. منشورات مارابوت ١٩٧١

راجع الألبومات الفوتوغرافية التي لا تحصى للمصورين الكبار في زمننا

مصورو الفوتوماتون

راجع مجلات الصور الفوتوغرافية للهواة: الفوتوغرافيا الشعبية، الفوتوغرافيا الحديثة (الولايات المتحدة)، كاميرا (سويسرا)، الفوتوغرافيا الإيطالية (إيطاليا) مجلات فوتو، الصورة السينمائية الجديدة، المصور، زوم (فرنسا)، الكاميرا الخلاقة (إنجلترا) الخ...

دراسات اجتماعية ونفسية على الصورة الفوتوغرافية

بيير بورديو، أ. بولتانسكي، ر. كاسل، ج.ك. شامبوردون: الفن وسيلة دراسة: حول الاستخدامات الاجتماعية للفوتوغرافيا. منشورات منوي. باريس ١٩٦٥

دانييل. ج. بورستين: الـصورة، سلـسلة ١٠/١٨. بـاريس ١٩٧١

جان.أ. كيم: الفوتوغرافيا والإنـسان. جاسـترمان. بـاريس ١٠٧١

باكار، فانس: القناعة المستترة. كالما ليفي. باريس. ١٩٥٨

مارشال مكلوهان: لكي نفهم الميديا. سوي. باريس ١٩٦٨

ثيوبولد لولان، آن ماري: الصورة في المجتمـع المعاصـر. دينويل. باريس ١٩٧١

جاك وندنبرجر: الفوتوغرافيا وسيلة تعبير وأداة للديمقراطيـة. منشورات عمالية. باريس ١٩٦٥

راجع أيضا مجلة الاتصالات. سوي. باريس

المؤلفة في سطور:

جيزيل فروند (1908– 2000)

عالمة اجتماع ومصورة فوتوغرافية

تركت ألمانيا عند مجيء هتلر إلى السلطة.

أذاعت أعمالها الفوتوغرافية صيتها فى العالم أجمع.

المترجم في سطور:

وسام مهنا

مهندس معماري ومصور فوتوغرافى.

ولد بالقاهرة عام ١٩٥١

أقام عدة معارض فوتوغرافية بالقاهرة، كما أقام عدة معارض في باريس (فرنسا).

يقيم الآن فى باريس، فرنسا، حيث يعمل ويواصل الإنتاج.

المراجع فى سطور:

محمد سيف

ولد بالقاهرة عام 1946

شاعر وكاتب ومترجم

من أعماله:

غنائيات (ديوان شعر1972)

وطن الشباب (ديوان شعر1985)

صلاح جاهين وعالمه الشعري (دراسة نقدية1986)

والعديد من الترجمات.

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز

الأشراف الفنـــى: حسن كامـــــل

صارت الصورة الفوتوغرافية جزءًا لا يتجزأ من الحياة اليومية، فقد اندمجت تمامًا فى العادات اليومية التى لدينا من فرط وجودها، لدرجة جعلها تبدو كأنها أسلوب لاستنساخها على نحو أمين، بل الأكثر أمانة وحيادًا فى الحياة الاجتماعية.

وفى الواقع، فإن الجغرافيا التى يمكن أن تكون أداة للمعرفة وعملاً فنيًا، ليست على الأغلب إلا أداة اتصال قابلة للمسخ والتلاعب.

لذا، فتاريخ الفوتوغرافيا لا يمكن أن يكون تاريخًا لتقنية ما فحسب، لا يتجزأ من التاريخ الاجتماعى والسياسى.

تصميم الغلاف: حسن كامل